

د. محمد الهادي الطرابلسي

التوقيع والتطريع

عندما يتحول الكلام نشيد كيان

الشعر العربي

التوقيع والتطويع

عندما يتحول الكلام نشيد كيان

د. محمد الهادي الطرابلسي

التوقيع والتطويع

عندما يتحول الكلام نشيد كيان



2006

العنوان: التّوقيع والتّطويع
عندما يتحوّل الكلام نشيد كيان.
المؤلّف: د. محمّد الهادي الطّرابلسي.
الطّبعة: الأولى 2006.
النّاشر: دار محمّد علي للنّشر ©.
نهج محمّد الشّعبوني – عمارة زرقاء
اليمامة 3027 صفاقس، تونس.
هاتف: 216/74407440 +
فاكس: 216/74407441 +
Email : caeu@gnet.tn
رقم النّاشر: 06/263-237
التّرقيم الدّولي: 978-9973-33-163-2

المقدّمة

الإيقاع الحيّ في الكلام مقاديرُ بنيويّةٌ تُحدث فيه قيماً دلاليّة. ظاهرُه أدواتٌ مقولبة مردّدة يَحكمها التّرجيعُ والتّوقيعُ: صوتيّة ولفظيّة، تركيبيّة وتعبيريّة، تخييليّة ومعنويّة، أمّا حقيقتُه فغايات مقلبة مجدّدة يروّضها التّوظيفُ والتّطويعُ، فيسمو بها إلى مصافّ الخطاب الجميل بما يحصل فيه من إضافات تثبت له معها قيم دلاليّة يُهتدى بها إلى وجوه كتابته وقراءته، ويُعرَف بها نوعُه وجنسه، ويُدرَك بها أسلوبُ صاحبه والنّزعة الأدبيّة التي يمتّ إليها بصلة في كتابته، والأولويّات التي تخضع لها المعاني في كلامه، فتُحدَّد بها منازلُها في التّقدير النّقديّ. فالإيقاعُ ظاهرُه نَقْرٌ وحقيقتُه نَقْدٌ، بالمعنى الأوّل للنّقد أي البحث عن جوهر المعنى أو رسم الطّريق إليه. والنّقر والنّقد واحد في أصل الوضع اللّغويّ، وهما -مُجْتَمِعَيْن- أساس البناء الإيقاعيّ في الكتابة الجماليّة. فلئن كان الإيقاع يمثّل عَوْداً في الكلام على بدء فما هو إلاّ عَوْدٌ فيه، بهدف التّقييم لا بزيادة التّقديم.

وفي هذا الكتاب فصول[1] قوامها النّظر والتّحليل لخصائص حيويّة الإيقاع في الكلام، وبيانٌ لمسالك التّوقيع والتّطويع التي تتجلّى فيها الظّاهرة الإيقاعيّة، مسالك تلتقي وتفترق، تنبسط وتشتبك، تختلف بحسب النّصوص وسياقاتها وتأتلف، ولكنّها تخضع في جميع أحوالها لقاعدة تؤكّد أنّ الإيقاعَ إن كان في ظاهره يلتبس بفضول القول أو التّرف، فإنّه يحقّق في الكلام من الطّرافة والإضافة ما يؤهّله لأسمى درجات التّبليغ.

---

1 الشّكر موصول إلى الصّديق الكريم، الأستاذ القدير عامر الحلواني. فقد جدّ في المشروع، وساعدنا على تصميم هذا المجموع. إنّ هذا من البرّ، والبرّ يأتيه الصّادقون.

الفصل الأوّل

في مفهوم الإيقاع

لفظ الإيقاع مصطلح فنّيّ طرأ عليه في دراسات الشّعر الحديثة من التّغيّر الدّلاليّ بمقتضى التّضييق والتّوسيع الذي حصل لمفهومه ما أضعف صبغة الاصطلاح فيه وولد في الكلام عليه صوراً مجازيّة أكثر ممّا أثبت فيه من الحقائق العلميّة.

وكثيراً ما لا تُدْرِك اللّفظة مرحلةَ التّجويد المصطلحيّ والتّجريد المفهوميّ إلاّ بعد أن تمرّ بمرحلة التّجريب المجازيّ الشّعريّ[1]. لكن إذا تأخّرت فيها عمليّة التّنظيم العلميّ غلب عليها الغموض وقلّة الضّبط، وهو ما حصل للفظ الإيقاع.

وقد اخترنا أن نبيّن ذلك بتحقيقنا في وضعيّة مفهومه في العربيّة وبمناقشتنا الآراء المقترحة في بابه لأنّه من مسائل علم الشّعر وعمله الجوهريّة. وسنمهّد لذلك بتقديم الإطار العلميّ الكفيل بمساعدة الدّارس على الخوض في المصطلح والمفهوم.

الألفاظ وحدات ماديّة تتكوّن من موادّ صوتيّة وتتمثّل في أحجام معيّنة، وتصاغ في أبنية صرفيّة تجعل منها أدوات قابلة للجمع والتّرتيب، والخزن والتّأليف، والعدّ والإحصاء. أمّا المفاهيم فهي متصوّرات ذهنيّة لا تحمل في ذاتها من الصّفات ما يجعل لها حدوداً بيّنة ولا ما يدلّ على ضيق فيها أو سعة، ولا ما يمكّن الدّارس من تجميعها أو خزنها أو وضع المعاجم الوافية فيها. إنّ فيها من المرونة والنّماء ما يقوّي صلتها بتقدّم العلوم واتّساع الثّقافة وازدهار الإبداع وتطوّر الحياة، ويجعلها مستعصية على كلّ تكييف ماديّ مسبّق، غير قابلة للتّولّد

---

1 في مرحلة التّعبير المجازيّ الفاصلة بين مرحلة التّعبير الحقيقيّ الأصليّ ومرحلة التّعبير الاصطلاحيّ العلميّ، انظر: الفارابي، **كتاب الحروف**. الفصل الحادي والعشرون، تحقيق محسن مهدي، بيروت، 198[illegible]، ص: 141، وعبد السّلام المسدّي، **قاموس اللّسانيّات**، تونس، 1984، ص ص: 48-49.

اللّغويّ. أمّا الألفاظ فهي –بعكس المفاهيم– تنمو بالمواضعة العفويّة، وقد تتولّد بالاصطلاح المدروس.

والطّاقة اللّفظيّة لاستيعاب المفاهيم كبيرة في كلّ لغة، لكنّ هذه الطّاقة بطيئة التّوليد للجهاز اللّفظيّ. فقد يطرق باب اللّغة من المفاهيم ما يَبْقَى فيها غامضاً، حولها حائماً غير مرتكز على أساس بسبب تأخّر ظهور الألفاظ المناسبة المعبّرة عنها.

وليست اللّغة رصيداً من المفردات المجرّدة القابلة –عند الحاجة– لاستيعاب مختلف المفاهيم. فالمفهوم هو الذي يولّد الحاجة إلى اللّفظ، ولا يوجد لفظ يولّد الحاجة إلى مفهوم.

ويمثّل تبلور المفاهيم العامّة ووضع الألفاظ المعبّرة عنها عمليّتيْن تتمّان في كلّ لغة بشكل طبيعيّ عادة، فاللّغات لا تتفاوت في طاقة التّعبير. فكلّ لغة قادرة مبدئيًّا على أداء المفهوم الذي ابتدعه النّاطقون بها واستيعاب المفاهيم التي ابتدعها النّاطقون بغيرها. وإنّما التّفاوت يكون بين الشّعوب في تطوير العلوم وتوليد المفاهيم.

ولذلك كان وضع المفاهيم الخاصّة والمصطلحات الفنّيّة يختلف عن وضع المصطلحات العامّة والألفاظ اللّغويّة الجارية. فوضع المصطلحات الفنّيّة لا يتمّ –إلا قليلاً– بالمواضعة المشتركة الطّبيعيّة. فهو –في الغالب– يتمّ بالاصطلاح المختصّ.

وإذا كان لا يتصوّر أن توضع ألفاظ مبهمة لتستقبل المفاهيم المحتملة الحدوث في اللّغة أو الطّارئة عليها إلاّ أن يكون ذلك من باب اللّعب بالألفاظ أو من باب تجسيم الوحدات اللّفظيّة المهملة المكنة نظريًّا، فإنّه قد تظهر في اللّغة بالفعل أو تطرأ عليها بعامل التّفاعل الثّقافيّ من المفاهيم ما يظلّ فيها مضموناً بلا إطار ومعنى بلا لفظ وروحاً بلا جسد حتّى يفرغه أولو الوضع في القوالب، وبذلك تواكب اللّغة ركب التّطوّر الدّلاليّ والتّقدّم العلميّ. لذلك بإمكاننا أن نتحدّث عن الثّروة المفهوميّة على أنّها ظاهرة قد تعيشها اللّغات في بعض ميادينها أو بعض علومها في أطوار معيّنة من حياتها دون أن يكون بإمكاننا الحديث عن ثروة لفظيّة[1] حيث لا يكون لهذه العبارة أيُّ معنى.

---

1 ما عناه بدراوي زهران بعبارة «الثّروة اللّفظيّة» في نعته كتاب الألفاظ لعبد الرّحمان بن عيسى الهمذاني (ت 327 هـ)، ط. 2، مصر، 1981، وفي المقدّمة (بداية من ص: 28) التي خصّ بها .../...

ولنا في كتاب سيبويه (ت 180 هـ)[1] مثال حيّ على الثّروة المفهوميّة التي عرفها النّحو العربيّ في طور بداية الكتابة فيه. فإذا صرفنا النّظر عن مسائل بداية التّفكير في النّحو متى كانت عند العرب، وكيفيّة ترتيب مسائله وتحديد قواعده، وروّاده من المؤلّفين فيه المحتملين ممن قد يكون صاحب الكتاب اعتمدهم، وحظّهم من تجويد المفهوم وضبط المصطلح وغير ذلك من الأسئلة التي لا بدّ أن يطرحها المفكّر في نشأة النّحو العربيّ، لاحظنا في الجملة أنّ الرّصيد المفهوميّ في الكتاب يفيض على الرّصيد المصطلحيّ[2]، بمعنى أنّ فيه من المفاهيم المجرّدة والآراء النّاضجة ما عبّرت عنه الجمل الطّويلة والتّعابير الغامضة دون أن يكون قد أُفْرِغَ جميعُه في مصطلحات فنّيّة. ومن الصّعب أن نتصوّر أنّها مفاهيم كانت قد وُضِعَت لها مصطلحاتٌ قبل سيبويه، وأنّ غياب هذه المصطلحات في **الكتاب** يفسّر بأنّها لم تحظ بالحفظ والتّدوين، لأنّ تصوّر عكس ذلك أقرب إلى منطق الأشياء. ولعلّ الثّروة المفهوميّة في **كتاب سيبويه** دليل على أنّ كثيراً من مسائل النّحو معه بدأت، وذلك في الأبواب التي قلّت فيها المصطلحات الفنّيّة على الأقلّ.

على أنّ الثّروة المفهوميّة في اللّغة قد تكون أيضاً علامة على نزعة علم جديد إلى الدّخول فيها حيث لم تظهر فيها موادّه ولا نوقشت فيها مسائله.

وإذا لم يَجُزْ أن نتحدّث عن الثّروة اللّفظيّة في اللّغة، فإنّه يجوز أن نتحدّث عن التّضخّم اللّفظيّ، وذلك في الحالات التي تتعدّد فيها الكلمات للمعنى الواحد أو في الحالات التي تكثر فيها المصطلحات في بعض العلوم دون أن تكون المفاهيم التي وُضِعَت لها من الأهمّية والحيويّة ما يجعلها تستعمل وتتطوّر وتتولّد. هذا شأن علم العروض في العربيّة، فهو من العلوم التي استقرّت مسائله الكبرى منذ القديم وأهملت مفاهيمه الجزئيّة لضعف قيمتها العلميّة، وقلّ رواجها إلى حدّ أصبح من الصّعب معه أن نتبيّن المقصد من الكثير منها.

.../...

الكتاب عند التّحقيق. تصلح له –في تقديرنا– عبارة «الرّصيد اللّفظيّ» تحاشياً للالتباس الذي قد يحصل بين مفهوم التّضخّم الذي قد لا يفيد ومفهوم الثّروة المثمرة.

1 سيبويه، **الكتاب**، تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، ج. 5، بيروت، (د. ت.)، وأصل التّحقيق مؤرّخ بمصر، 1966.

2 انظر: TROUPEAU (GERARD), *Lexique - index du Kitab de Sibawayhi*, Paris, 1976, p. 14.

وللّغويّين في وضع المصطلحات الفنّيّة طرق ترجع إلى الاستنباط باعتماد المجاز عادة، والاشتقاق، والاقتراض من غير اللّغة المعنيّة طبعاً، والنّحت. ولعلّ وضع المصطلح وضعاً عفويًّا على أيدي المتخصّصين في كلّ ميدان، أكبر عامل في تكوين المصطلحات الفنّيّة وبلورة مفاهيمها. لكنّ المصطلحات لا تتكرّس والمفاهيم لا تتبلور إلاّ إذا حصلت المعرفة الكافية بموضوعاتها والإلمام بالمستوى الذي بلغته مناقشتها.

أمّا حالات عدم ظهور المصطلح للمفهوم الجديد، أو اختلاف المصطلح للمفهوم الواحد من مستعمِل إلى آخر أو غلبة الفوضى عند كثرة المصطلحات أمام تشعّب المفاهيم فكثيراً ما تكون علامات على عدم استقرار المفهوم. وهذا علامة -في الواقع- على عدم اتّفاق المستعمِلين على المرجع الذي يرتبط المفهوم به وعدم تساويهم في إدراك حقائق الأشياء المعبّر عنها، وهو -في باب العلوم- علامة على أنّهم لم يدركوا دقائق العلم بنفس الدّرجة أو أنّهم لم يصلوا إليها من نفس الطّريق.

والفوضى ملحوظة اليوم في بعض مجالات العلم وسجلاّت المعرفة. ولعلّ التّقدّم في العلم والمعرفة غير ممكن قبل إصلاح الأدوات وتنظيم المناقشات. وسنبيّن بدرسنا مفهوم الإيقاع[1] أنّ الفوضى الملحوظة اليوم في بعض العلوم كعلم الشّعر حيث تكثر المصطلحات وتتشعّب المفاهيم ليست دائماً وأبداً صدًى لاجتهادات وإضافات تبعت استيعاب العلم والسّيطرة عليه، وإنّما هي في كثير من الأحيان صورة من قلّة الإلمام أو التّسرّع في الأحكام.

ولفظ الإيقاع في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللّغة بوجه عامّ ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقد الشّعر القديمة بوجه خاصّ.

فحتّى مادّة [و.ق.ع] في **كتاب العين** للخليل (ت 175 هـ) -وهو واضع علم العروض- لا تتضمّن لفظ الإيقاع في مشتقّاتها. وليس في **لسان العرب** غير هذا التّعريف الموجز: "الإيقاع من إيقاعِ اللّحن والغناء، وهو أن يُوقِعَ الألحان ويبيّنها. وسمّى الخليل -رحمه الله- كتاباً من كتبه في ذلك المعنى **كتاب الإيقاع**".

---

1 نقتصر في هذا البحث على درس مفهوم الإيقاع ولا نتعرّض للنّظريّات الإيقاعيّة.

ولا يكاد يخلو مصدر من مصادر الموسيقى والغناء من تعريف للإيقاع فضلاً عن مصطلح الإيقاع نفسه وأنواع الإيقاعات وما يتّصل بها من خصائص. من ذلك قول ابن سينا (370–28٠ هـ) في كتاب الشّفاء، وقد تبنّاه معنًى ولفظاً غير واحد ممن عرّفوا الإيقاع بعده وهو: "الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقديرٌ مّا لزمان النّقرات، فإن اتّفق أن كانت النّقرات منغّمة كان الإيقاع لحنيًّا، وإن اتّفق أن كانت النّقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريًّا"[1].

وممّا يفهم من هذا الكلام أنّ مصطلح الإيقاع قد يستعمل للتّعبير عن موسيقى الشّعر لكنّه يكون إذّاك مصطلحاً منقولاً من علم الموسيقى إلى علم العروض.

والذي يستخلَص ممّا مرّ –في الجملة– أنّ الإيقاع ظاهرة صوتيّة أعمّ من الوزن[2] في الكلام المنظوم وأنّه وقف على المادّة الصّوتيّة لا يتعدّاها، وفي ذلك ما يفسّر غياب مصطلح الإيقاع من علم العروض ونيابة مصطلح الوزن عنه في الدّلالة على موسيقى الشّعر فيه.

أمّا في الحديث فلا يكاد يخلو اليوم تأليف في الشّعر من كلام في الإيقاع، وهذه الظّاهرة تعكس شعوراً عند المحدثين بضرورة تطوير البحث في أوزان الشّعر وما يتّصل بتوظيف[3] الأصوات فيه وما يُظَنّ أنّه يلحق بذلك من عناصر الإيقاع، في مسائل، إن استأثر علم العروض وعلم القافية بتفصيل جوانبها المقيّدة المشروطة، فإنّ جوانبها العرَضيّة لم تحظ بالدّرس والتّحليل ما عدا إشارات في بعض أبواب علم البلاغة ونقد الشّعر ولم تعتمد فيها –مع ذلك– سياقات النّصوص. لكنّنا نجد في كلام الدّارسين المحدثين تحت عنوان الإيقاع من التّضييق والتّوسيع للمفهوم،

---

1 كتاب الشّفاء – جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريّا يوسف، القاهرة، 1956، ص: 81، وانظر: أبا منصور الحسين بن زيلة (ت 440 هـ)، الكافي في الموسيقى، تحقيق: زكريّا يوسف، القاهرة، 1964، ص: 44، ذكره رشيد السّلامي في بحث له مرقون نال به شهادة الكفاءة في البحث من الجامعة التّونسيّة بعنوان: وضع إطار لدراسة الإيقاع في الموسيقى والشّعر العربيّين، ناقشه سنة 1986.

2 نعني به هنا –وفي كامل البحث– الوزن العروضيّ، وهو وزن منمّط مشترك، ومثاله في العربيّة بحور الخليل وقواعدها العروضيّة.

3 التّوظيف عندنا هو استعمال جملة الوسائل اللّغويّة –وهنا مختلف عناصر المادّة الصّوتيّة– استعمالاً خاصًّا لغاية أدبيّة جماليّة أو تأثيريّة يتجاوز مستوى الإخبار والتّوصيل، بل هو استعمال يتناسب تناسباً عكسيًّا مع استعمال هذه الوسائل لغاية الإخبار والتّوصيل.

ومن التّعسّف بإقحام ما ليس من عناصره فيه مرّة، وبإقصاء ما لا شكّ في انتمائه إليه مرّة أخرى، ما جعل المصطلحَ قلقاً والمفهوم سائباً، والخلافَ بين الدّارسين كبيراً.

وهذا الخلاف يدلّ على تعدّد أطراف الاجتهاد ومصادره، ويدلّ -في بعض وجوهه- على تقدّم في العلم وتطوّر في التّفكير، لكنّه يدلّ أيضاً على تفاوت في تقدير الحقائق وخلط في تدبير المسائل أحياناً.

وقد بدأ الإشكال بما عمد إليه بعض الدّارسين من تقويض الصّلة بين الموسيقى والإيقاع والتّبرّم من الضّرر الذي ظُنَّ أنّ العامل الموسيقيّ يُدْخِلُه على مفهوم الإيقاع[1]، والحال أنّ الإيقاع كما بيّنّا مجتلَب من علم الموسيقى مصطلحاً ومفهوماً وإنْ اختلف مرجعه في علم الشّعر عن مرجعه في علم الموسيقى.

على أنّ المسألة التي أخذت حيّزاً أكبر من غيرها في اهتمامهم هي مسألة صلة الإيقاع بالوزن. وقد أكّد تحقيقهم في طبيعة هذه العلاقة جملةً من الحقائق، منها القول بأنّ الإيقاع غير الوزن، والذّهاب إلى أنّ الوزن ليس إلاّ صورة محقّقة من ضروب إيقاعيّة مشتركة وأنّه لا ينفي إمكان استنباط أوزان أخرى تقعّد ضروباً أخرى من الإيقاعات المشتركة، إذ "كلّ وزن إيقاع وليس كلّ إيقاع وزناً"[2]، ومنها أيضاً أنّ الوزن ظاهرة أساسها المادّة الصّوتيّة والجرس الموسيقيّ.

لكنّهم بعد ذلك اختلفوا في تحديد طبيعة إيقاعات الوزن ونعتها، كما اختلفوا في مفهوم الإيقاع والمرجع الذي يحيل عليه. فاقترن الوزن في أغلب الدّراسات بنعت «الإيقاع الخارجيّ»، ربّما لأنّه يكون جاهزاً قبل النّصّ ومشتركاً بين النّصوص غير مختصّ بواحد منها، واقترن عند البعض بنعت «الإيقاع العامّ»[3] حيث اعتبر أنّ الوزن لا يخرج عن أن يكون في النّصّ، فهو إيقاع داخليّ بوجه من الوجوه إلاّ أنّه لمّا كان غير متنوّع كالذي سمّي «إيقاعاً داخليّاً»، اختيرت له التّسمية بـ«الإيقاع العامّ». وقد عكس الأمر في تقدير البعض الآخر فنعت الوزن

---

1 انظر: حاتم الصّكر. «ما لا تؤدّيه الصّفة – بحث في الإيقاع، والإيقاع الدّاخليّ – في قصيدة النّثر خاصّة، ضمن أعمال مهرجان المربد العاشر، بغداد، 1989، ص ص: 8–9.

2 علي (عبد الرّضا)، «الإيقاع الدّاخليّ في قصيدة الحرب»، من أعمال مهرجان المربد العاشر، ص ص: 3–4.

3 انظر: المرجع نفسه.

بالإيقاع الدّاخليّ[1]، للاعتبارات التّالية:

- أنّ الوزن "يكمن وراء رسم الكلمات، فبعض الحروف تكتب ولا تدخل في إيقاع الشّعر وبعضها لا تكتب وهي أساسيّة في الإيقاع.
- وأنّه يكمن خلف أصوات الكلمات، فليس لتغيّر الصّوت ونوع الحرف أثرٌ في وزنه.
- وأنّه يكمن خلف بنية الكلمة ولا يشترط تطابق المفردة العروضيّة مع المفردة اللّغويّة.
- وأنّ الصّورة العروضيّة للوزن ليست شكله الظّاهر وإنّما هي فَرْضٌ يمكن أن تكون له بدائل أخرى من جنسه أو من جنس مغاير كالأرقام الحسابيّة والرّسوم البيانيّة".

أمّا مفهوم الإيقاع غير المرتبط بالوزن فأساسه عند بعضهم المادّة الصّوتيّة الموظّفة في النّصوص الشّعريّة توظيفاً متنوّعاً من نصّ إلى آخر بل من موضع إلى موضع آخر في صلب النّصّ الواحد أيضاً وهو "الذي يلاحظ [...] من خلال تكرار الحروف والمفردات والجناس والطّباق وتوازن الجمل وتوازيها"[2].

أمّا المنكرون أصلاً لأثر العامل الموسيقيّ في الإيقاع غير المرتبط بالوزن فإنّ منهم من أسّس مفهوم الإيقاع على عنصر الحركة –بمعنى النّسق المعيّن بين عناصر الكلام– وأخرج المادّة الصّوتيّة من الحساب جملة، وألْحَقَ كلَّ الظّواهر التي لها صلة بالأصوات بباب الوزن أو بما سُمِّي بالإيقاع الخارجيّ.

فالإيقاع الخارجيّ –بهذا الاعتبار– "حركة صوتيّة تنشأ من نسق معيّن بين العناصر الصّوتيّة في القصيدة. ويدخل ضمن هذا المستوى كلُّ ما يوفّره الجانب الصّوتيّ من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصّوتيّ الواحد أو في الكلمة أو في الجملة، ومن محسّنات بديعيّة وما إلى ذلك. وأمّا الدّاخليّ فهو حركة موقّعة في بناء القصيدة أو نسيجها، مجرّدة من عنصر الصّوت. وهي حركة لا يتمّ إدراكها من خلال حاسّة السّمع أو البصر، وإنّما من خلال فهم متكامل لنموّ الحركة

---

1 انظر: عبد الجبّار داود البصريّ، «إيقاع الشّعر الحرّ بين النّظريّة والإبداع»، من أعمال مهرجان المربد العاشر، ص: 4.

2 المرجع نفسه، ص: 4، وعبد الرّضا علي، «الإيقاع الدّاخليّ في قصيدة الحرب»، ص: 12.

داخل البناء الكلّيّ للقصيدة"[1].

ومن الدّارسين مَنْ لم يُخْرِجِ الأصوات من مفهومِ الإيقاع، ولكنّه اعتبر المادّةَ الصّوتيّةَ أضعفَ عناصره فضلاً عن أنّها قد تغيب تماماً في النّصّ ويبقى النّصّ -مع ذلك- موقّعاً بدعوى أنّ الإيقاع يكون بغير الأصوات أيضاً. أمّا مقوّمات الإيقاع الأساسيّة فهي أنساق الحركة والمعنى والفكرة والمضمون[2].

وهكذا جازَ عندهم الحديث عن «إيقاع الفكرة»، بل جاز عندهم أيضاً -بما توهّموه من تحريرِ مفهوم الإيقاع من هيمنة المادّة الصّوتيّة- الحديث عن إيقاع نظام النّقط ومحلاّت البياض. والحديث عن إيقاع اللّوحة وغيرها من مظاهر الفنون الجميلة التي تعتمد الكلام[3].

والحقّ أنّ مفهوم الإيقاع قد التبس -فعلاً- بمفهوم الوزن حتّى غلب على أذهان الكثيرين أنّ هذا هو ذاك بعينه، وأنّ مصطلحيْ الإيقاع والوزن مترادفان. وربّما يفسّر ذلك بالصّلة الحميمة بينهما وهي صلة الأصل بالفرع، والكلّ بالجزء. وممّا يفسّر ذلك أيضاً أنّ للوزن حضوراً دائماً في الشّعر القديم وشاملاً لأطراف النّصّ، أمّا الإيقاع فحضوره عَرَضيّ غير مقيّد ولا مشروط. فكانت النّتيجة أنْ استأثر الوزن باهتمام علماء العروض ونقّاد الشّعر فَقَلَّ اهتمامهم بغير الوزن من ظواهر الكلام الإيقاعيّة، بل صرفت أنظارهم أيضاً عن ملاحظة الإيقاع الذي قد يكون في بعض النّثر[4].

ومن الثّابت أيضاً أنّ اقتران مفهوميِ الوزن والإيقاع معاً منذ القديم بالمادّة الصّوتيّة وبطبيعة الكلام الموسيقيّة جعل الظّاهرة الصّوتيّة تحظى باهتمام الدّارسين

---

1 سليمان (خالد)، «في الإيقاع الدّاخليّ في القصيدة العربيّة المعاصرة»، من أعمال مهرجان المربد العاشر، ص: 25. وانظر أيضاً: حاتم الصّكر، «ما لا تؤدّيه الصّفة - بحث في الإيقاع، والإيقاع الدّاخليّ - في قصيدة النّثر خاصّة، ص ص: 10-12.

2 انظر: حاتم الصّكر، المرجع نفسه، ص: 21.

3 انظر: المرجع نفسه، ص: 13.

4 انظر في إيقاع السّجع:

MAHMOUD MESSADI, *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe*, Tunis, 1981.

وفي إيقاع القرآن:

PIERRE CRAPON DE CRAPONA, *Le Coran : aux sources de la parole oraculaire, structures rythmiques des sourates mekoises*, P.U.F., Genève, 1981.

وانظر أيضاً: كمال بوخريص، خصائص الإيقاع في القرآن - جزء عمّ، بحث مرقون، وقد نوقش في نطاق شهادة الكفاءة في البحث بكلّيّة الآداب من الجامعة التّونسيّة، تونس 1988.

حظوة كبيرة لا نشكّ في مشروعيّتها ولكن لم نلحظ أنّه قد صحبها عندهم اهتمام بضروب التّوقيع[1] التي قد تحضر في الكلام من نوع ترتيب الحركة وتنسيق الألوان وحسن توزيع الوحدات الفكريّة في السّياق.

ولكن من الإجحاف أن نعتبر أنّ الاحتكام إلى المادّة الصّوتيّة في تقدير الإيقاع قد أفسد التّحقيق في الموضوع والتّحديد للمفهوم، أو أنّ التّوسّل بمفهوم الإيقاع في الموسيقى قد أدخل الضّيم على حقيقة الإيقاع في الشّعر.

فإذا كان قد حصل فعلاً خطأ في التّقدير، وتأكّد أنّ العامل الموسيقيّ أجنبيّ عن مفهوم الإيقاع الذي يكون في الكلام فلِمَ الإبقاء على مصطلح الإيقاع في دراسة الشّعر؟ ولِمَ التّمادي في الحديث عن ضروب التّوقيع غير الصّوتيّة تحت عنوان الإيقاع، وهو مصطلح يدعو إلى التّفكير في المادّة الصّوتيّة الموظّفة توظيفاً جماليًّا ويلتبس بمفهوم الإيقاع الذي يكون في الموسيقى؟

وإذا ثبت أنّ ضروب التّوقيع التي قد تحضر في الكلام من قبيل الحركة والتّلوين والتّعبير والتّفكير... حقيقة بالدّرس وجديرة بالاهتمام –والأمر ثابت عندنا أيضاً ومتأكّد– فلِمَ لا يختار لها من المصطلحات ما يفي بحاجة المفهوم فيها ويُعْرِبُ عن دقّة الموضوع الذي يجمع معانيها ويمنع غيرها من الالتباس بها؟

إنّ ما لحق التّفكير[2] في الشّعر من تطوّر وما سُجِّل من توسيع لآفاق دراسة الشّعر وإغناء أدوات التّحليل في مناهج الدّرس ممّا يدعو اليوم إلى تنويع زوايا النّظر في النّصّ وتجاوز ملامح الشّعر الظّاهرة والمتّصلة بالحسّ المادّيّ إلى ملامحه الخفيّة المتّصلة بالحسّ الشّعوريّ والذّهنيّ. كلّ ذلك ينبغي أن ينهض به الدّارسون ويعطوه حقّه الكافي من التّحليل، على أنّه يكون من باب التّضييع للجهد أن يُدْرَجَ ذلك تحت العناوين والمصطلحات التي يُعْتَقَد أنّها لَبَّسَت المسائل وعطّلت النّشاط وأدخلت الضّيم على العلوم.

فإذا حصل الاقتناع –والاقتناع عندنا حاصل– بأنّ مفهوم الإيقاع –كمفهوم الوزن– مؤسّس على المادّة الصّوتيّة، وأنّ ضروباً من التّوقيع بغير الأصوات قد تعمل أيضاً في الكلام، تحتّم الإبقاء على مصطلح الإيقاع لِمَا كان موضوعه الأصوات

---

1 سنخصّ هذا المصطلح بالتّعليق والمفهوم الذي يرتبط به بالتّحقيق فيما يلي من فصلنا هذا.

2 ليس هذا التّفكير الجديد وليد الشّعر الجديد وما تحقّقت فيه من نزعات، لأنّ الشّعر القديم نفسه لا يخلو من مظاهر الجدّة التي طوّرت التّفكير.

والموسيقى، ووجب أن يتّخذ للضّروب الأخرى مصطلح آخر أنسب لها. والمصطلح المنشود قد يكون لفظ التّوقيع المثبت في اللّسان والمستعمل لهذه المعاني ومثيلاتها.

فإذا كان العرب قد اشتقّوا لفظ الإيقاع من مادّة [و.ق.ع] فقد اشتقّوا منها لفظ التّوقيع أيضاً. وقد ذكر صاحب اللّسان للتّوقيع معانيَ مادّيّة عديدة، ويبدو من خلالها أنّ أصل معنى التّوقيع: السّكون والاستقرار بعد الحركة والنّشاط، قيل: وَقَّعَ القوم توقيعاً إذا عرّسوا، ووَقَعَت الدّوابُّ ووَقَّعَتْ: رَبَضَتْ، ووَقَعَت الإبلُ ووَقَّعَتْ: بَرَكَتْ، وقيل: وَقَّعَتْ، مُشدّدة: اطمأنّتْ بالأرض بعد الرِّيِّ.

ويلحق بهذا معنى إحداث حركة جديدة بعد حركة أولى تفصلها عن الثّانية مسافةٌ معيّنةٌ، قيل: التَّوْقِيع: رَمْيٌ قريبٌ لا تُباعِده كأنّك تريد أن تُوقِعَه على شيء، والتّوقيع الإصابة، والتّوقيع: تظنّي الشّيء وتوهُّمُهُ، والتّوقيع: إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضاً، وقيل هو إنبات بعضها دون بعض. والتّوقيع في الكتاب: إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه، وقيل هو مشتقٌ من التّوقيع الذي هو مخالفة الثّاني الأوّل...

ومن هذا الأصل المعنويّ تولّدت المعاني الجزئيّة التّالية:

- الاحتكاك بين شيئين.
- التّأثير في الشّيء الموقّع تأثيراً ملحوظاً.
- المخالفة بين الحركتيْن.
- المقايسة بين المسافات الفاصلة بين مواضع التّوقيع.

فيُفهَم هكذا أنّ ال وقيع نظير الإيقاع، إلاّ أنّ الإيقاع يختصّ بالأصوات. فكلّ إيقاع توقيع وليس كلّ توقيع إيقاعاً.

فإذا استقام الأمر في هذه المسألة وجب البحث في مسألة أنواع الإيقاع: فما معنى أن يكون الإيقاع داخليًّا وخارجيًّا أو داخليًّا وعامًّا؟ وما هي زوايا النّظر التي تسمح بتقرير ذلك فيه؟

والبحث عن الجواب يرجعنا إلى مسألة علاقة الإيقاع بالوزن، وقد ثبت أنّها من قبيل علاقة الأصل بالفرع، وعلاقة الكلّ بالجزء.

غير أنّ مذاهب الدّارسين في فهم هذه العلاقة مختلفة، ويرجع الاختلاف بينهم فيها إلى ما يحفّ بطبيعة هذه العلاقة من تطوّر. فأيّ الطّرفيْن الأصل وأيّهما الفرع؟

فالذي لا شكّ فيه أنّ الأوزان العروضيّة التي وضعها الخليل في العربيّة مثلاً ليست في أصلها إلاّ صوراً مجرّدة لإيقاعات كانت قد تحقّقت في شعر العرب القديم. هذا يعني أنّها مجرّد إيقاعات محقّقة لإمكانات في الإيقاع غير متناهية.

فالأوزان هي بمثابة الفروع المتولّدة من طاقة إيقاعيّة أوسع. فهي بهذا المعنى تمثّل الجزء والإيقاع يمثّل الكلّ. وممّا يؤكّد ذلك أنّ الإيقاع وإنْ كان أغْلَبَ على الشّعر فإنّه قد يظهر في النّثر، وأنّ الشّعر الموزون على البحور الموروثة قد لا يكون له من الإيقاع إلاّ ما تمثّله فيه الأوزان المشتركة.

ولكنّ الوزن العروضيّ في الشّعر العربيّ إذا حضر في النّصّ سيطر عليه من أوّله إلى آخره وعمّ جوانبه ولم يستثن من عباراته شيئاً، فإذا حصل أنْ صحبت الوزنَ في النّصّ ضروبٌ من الإيقاع غير مقيّدة ولا مشروطة، لم تكن إلاّ حاضرة في مواطن منه وغائبة في أخرى، فضلاً عن أنّها قد تتنوّع فيه بحسب الموضع، وتختلف في البساطة والتّركيب... فيكون شأنها شأن الظّاهرة الخاصّة المتغيّرة لا من نصّ إلى نصّ آخر فحسب بل من موضع إلى موضع آخر في مستوى النّصّ الواحد أيضاً، ويكون الأمر كما لو أنّ الوزن العامّ القارّ المقيّد المشروط هو المصدر الشّامل الذي يحتضن ضروب الإيقاع الخاصّة المتغيّرة كما يستقطب الأصلُ الفرعَ والكلُّ الجزءَ والوالدُ الولدَ.

ففي مستوى النّصّ يجوز –ولكن بشيء من التّجاوز– اعتبار الوزن أصلاً والإيقاع فرعاً عليه.

وهذا يبيّن أنّ التّمييز في الإيقاع بين إيقاع داخليّ وآخر خارجيّ قد يُحْدِث التباساً مهما كان المعنى الذي ذهبنا إليه فيهما وزاوية النّظر التي نظرنا منها إليهما.

أمّا سحب مصطلح الإيقاع على نظام النّقط ومساحات الكتابة والبياض، أو على ما يذكّرنا بإيقاع الشّعر في فنّ الرّسم وغيره من الفنون التي لا تعتمد الكتابة، فمجازاتٌ يُخْفِي جعلها جميعاً تحت مظلّة الإيقاع ما تقوم عليه من خصوصيّات، لأنّها مظاهر تحقّق تكييفاً بين أنواع الدّوالّ وبين أنواع المدلولات وبين الدّوالّ والمدلولات في آن معاً، كما تُحَقّق تكييفاً بين النّصّ وخارج النّصّ وبين الفنّ والحياة ممّا يدخل في إطار من التّطويع لا يَفِي بحاجته مصطلحُ الوزن ولا مصطلحُ الإيقاع ولا حتّى ما اصطلحنا عليه بلفظ التّوقيع.

والخلاصة أنّ الإيقاع توظيفٌ خاصٌّ للمادّة الصّوتيّة في الكلام. يظهر في تردّد وحدات صوتيّة في السّياق على مسافات متقايسة بالتّساوي أو بالتّناسُب لإحداث الانسجام وعلى مسافات غير متقايسة أحياناً لتجنّب الرّتابة.

وقد تكون الوَحدةُ الصّوتيّةُ التي يمكن تسميتها بالنّواة الإيقاعيّة صفةً جوهريّة أو ثانويّة في صوت، أو مجموعة أصوات مطابقة لجملة أصواتِ الوحدة الدّلاليّة الدّنيا أو غير مطابقة، كما قد تكون نغمة مسموعة من توالي المفردات المكوِّنة لتراكيب مخصوصة... يكون ذلك متغيّرا متنوّعاً غير مقيّد ولا مشروط، وهو عمل صوتيّ في النّصّ تحسّ به النّفس ولا يقنّنه الدّرس، أو هو كما قال إسحاق الموصلي عندما سُئل عن النّغم: "إنّ من الأشياء أشياء تُحيط بها المعرفة ولا تؤدّيها الصّفة"[1].

أمّا ما يمكن تنميطه من ضروب الإيقاع، وما تبيّن النّصوص أنّه ينتظم مجموعات كبيرة منها ويتحكّم في جميع الوحدات الكلاميّة في النّصّ الواحد فهو الوزن. فإذا كان التّوظيف مؤسّساً على الأصوات والحركة والتّنوير... فهو التّوقيع[2]. وأمّا ما يكون من ملاءَمَة بين هذه الموادّ وصُوَر المعاني فلعلّه جدير بأن يُنْعَت بلفظ التّطويع[3].

وفي هذا التّنظيم المقترح لمادّة الظّاهرة ومنهج درسها نظر إلى المسألة فيما أثمره التّراث وأضافته الحداثة من منطق التّطوير والتّكميل لا من منطق التّغيير والتّبديل.

---

1 الآمدي. الموازنة بين أبي تمّام والبحتري، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، القاهرة، ط. 1، 1944، ص: 385.

2 يظهر مثل هذا التّوقيع في حدود الوحدة الدّلاليّة الدّنيا أيضاً وذلك في نوع من الكلمات العربيّة يمثّلها الفعل الرّباعيّ الذي يتماثل فيه الحرفان الأوّل والثّالث كما يتماثل فيه الحرفان الثّاني والرّابع. فإذا كان فعل «صَلْصَلَ» (= امتدّ صوتُه مع ترجيع فيه) -مثلاً- يحكي بأصواته الصّوتَ الذي يدلّ عليه، فإنّ فعل «لألأ» (= أضاء ولَمَعَ) يصوّر بأصواته نوراً ولا يحكي بها إلاّ صوتاً موهوماً يتبع النّور، وفعل «دَغْدَغَ» (= حَرَّكَ) يصوّر بأصواته حركةً ولا يحكي إلاّ صوتاً موهوماً يتبع الحركة.
في معاني هذا النّوع من الأفعال انظر:
HENRI FLEISH, *Traité de philologie arabe*, Beyrouth, 1986, V, II, p. 435.

3 يلتقي ما اقترحنا هذا بما سرنا عليه من تحليل في بحثنا: **توظيف الأصوات عند السّيّاب في مثال «الأسلحة والأطفال»** ضمن كتابنا: **تحاليل أسلوبيّة**، تونس، دار الجنوب للنّشر، 1992، ص ص: 39- 84، لكنّه هنا أكثر تدقيقاً.

الفصل الثّاني

إيقاعات الكلام وقيمها الدّلاليّة في بحث المسعدي(*) «الإيقاع في السّجع العربيّ»

الإيقاع في الكلام توظيف جماليّ خاصّ للمادّة اللّغويّة. ظاهره التّوقيع بالأصوات وحقيقته التّطويعُ بين الصّوت والمعنى. هو لا يجري في الكلام لمعنى ولكنّه يخضع المعاني الحاصلة فيه لأولويّات ويحدّد لها قيماً، تكون متفاعلة متكاملة بحيث لا يجوز الحديث فيها عن جمال الصّوت إلاّ بحضرة جلال المعنى ولا عن المعنى بمعزل عن الصّوت.

وقد أدرك المسعدي هذه الحقيقة في بحثه **الإيقاع في السّجع العربيّ**، إلاّ أنّه حقّق فيها ذهاباً بتركيزه النّظر على طُرُق البناء الدّاخليّة والخارجيّة مشيراً إلى الدّلالة فيما تفرّع منها وتفرّق دون أن يحقّق فيها إياباً بالنّظر في أقطاب القِيم الدّلاليّة التي يحدّدها الإيقاع في الكلام وطُرُق البناء الدّاخليّة والخارجيّة التي تولّدها وتَحْكُمها.

فقد أقام المسعدي تخطيطه على بابيْن كبيرين: باب لخصائص السّجع الخارجيّة، وباب للبنية الدّاخليّة لفقرات السّجع. وفرّع هذا الباب الثّاني –وهو أطول البابيْن– إلى قسمين: قسم لطُرُق البناء الإيقاعيّ، وقسم لطُرُق البناء النّحويّ.

ومن ذلك يتّضح أنّه أعار الجماليّة الصّوتيّة قيمة كبيرة وقد عمّق درسها بأن نظر إليها في علاقتها ببنية الكلام وبأحكام التّركيب النّحويّ. ولم يتطرّق إلى أثر الإيقاع في المعنى وما يرتبط به من قِيَم دلاليّة في قسم خاصّ، بل جاءت ملاحظاته في ذلك –وكانت مفيدة– متفرّقة في كتابه مفتقرة إلى التّأليف، ولكأنّه رأى في القسم الذي خصّصه لطُرُق البناء النّحويّ كفاية، وهو القائل بارتباط المعنى

(*) محمود المسعدي. من أبرز أعلام الأدب العربيّ الحديث، وُلِد سنة 1911 بتازركة (تونس)، وتوفي سنة 2004 بتونس.

بالبناء النّحويّ. ورأينا أنّ كتابه القيّم ينقصه قسم أخير عامّ يصلح له العنوان التّالي «طُرُق بناء المعنى» وفيه تُجْمَع الملاحظات المتفرّقة في القسمين المعتمدين ويؤلّف بينها ويوسّع ما هو حقيق بالتّوسيع منها.

ولهذا السّبب اخترنا أن نركّز البحث في مقالنا هذا على قِيم الإيقاع الدّلاليّة تركيزاً لا تحضر معه قيمة الإيقاع الصّوتيّة مباشرة، ولا هي تغيب فيه تماماً لأنّها متفاعلة مع سائر القِيَم لا تنفكّ عنها.

فبحثنا الإيقاع وقِيمه الدّلاليّة في هذا المقام يمكن اعتباره من بعض الوجوه إطاراً لتأليف القسم الثّالث المنشود، مع مزيد تحليل ونقد، ذلك أنّ البُعْد الدّلاليّ في نظرنا من ثوابت الإيقاع، به يتأكّد أنّ الإيقاع في الكلام ليس ترفاً.

القيمة الفيزيولوجيّة

تبيّن المسعدي أنّ لإيقاعات الكلام قيمة فيزيولوجيّة، وتحدّث عن «قانون النَّفَس» ووظّفه في دراسته السّجع في كثير من المواضع في كتابه، حتّى قال: "إنّ كلّ إيقاع صوتيّ يخضع تمامَ الخضوع لمقتضيات معيّنة وقانون فيزيولوجيّ صارم هو قانون النَّفَس"[1]. والوَحدة القياسيّة المعوّل عليها في هذا القانون هي وحدة التّنفّس العاديّة عند الإنسان السّويّ. وفي درس الإيقاع يُحَقّق في مدى التّناسب بين وحدات الكلام ووحدة التّنفّس العاديّة وفي مدى صلة نسق الإيقاع بنسق دقّات القلب، بل وبنسق الأفكار والأحاسيس أيضاً. ذلك أنّ لكلّ صوت مفعولاً فيزيولوجيًّا لأنّه إذ يقرع السّمع يُحدث وقعاً حسّيًّا ماديًّا سرعان ما يتحوّل إلى وقع نفسيّ وشعوريّ فكريّ، وبذلك تتّضح صلته بالمعنى إذ ما من شكّ.عند المسعدي "أنّ نمط الإيقاع كثيراً ما يكون تبعاً للمعنى"[2].

فأمّا دقّات القلب فمدارها العاديّ يمتدّ في الدّقيقة الواحدة بين سبعين وثمانين دقّة (ويستوي في حدود 76)، وبناءً عليه صيغت القاعدة التّالية: "كلّ إيقاع دون سبعين دقّة في الدّقيقة يوهن، وكلّ إيقاع فوق الثّمانين ينشّط"[3]. وأمّا

---

1 المسعدي (محمود)، *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe*, Tunis, 1981، ص: 24.

2 ... *Essai*، ص: 26.

3 المسعدي (محمود)، ... *Essai*، ص: 46.

اعتدال الفقرة في تقدير المسعدي فينبغي أن يكون مقياسه مطابقة مداها المدى الذي تستغرقه عمليّة التّنفس العاديّة، وهذا بعدد المقاطع يعني فيما يرى "أنّ طول النَّفَس الذي يكون معه النّطق خالياً من الإجهاد يقع في حدود اثني عشر مقطعاً. فبيت الشّعر الفرنسيّ مثلاً لا يتجاوز أبداً اثني عشر مقطعاً. وأطوله وأوسعه مدى هو الإسكندريّ (Alexandrin)"[1].

وقد ربط المسعدي قانون النَّفَس بقوانين ما يسمّى بـ«الأساليب الشّفويّة» اعتباراً منه "أنّ الإيقاعات في القصيدة أو الرّسالة أو المقامة كانت -دون شكّ- تُقدَّر بالسّمع تقديراً دقيقاً مضبوطاً"[2]. كما لاحظ أنّ "أوّل انطباع يحصل للسّامع عند تلاوة صفحة من المقامات هو أنّ أسلوبها خاضع في جملته لقاعدة التّرديد أو التّرجيع الصّوتيّ، وأنّ هذا العود أو التّرجيع الصّوتيّ سمة من سمات الأسلوب الشّفويّ كما يسمّيه مارسيل جوس (MARCEL JOUSSE)، وهي ظاهرة مرجعها فيزيولوجيّ أي طبيعة أعضاء التّصويت وفطرة الإنسان التي تميل بالطّبع إلى الإعادة والتّكرار دون تغيير عملاً بما يسمّى قانون الجهد الأدنى"[3].

وممّا لاحظه أيضاً أنّ "التّطابق التّامّ بين الظّاهرة الفيزيولوجيّة الطّبيعيّة والظّاهرة الإيقاعيّة يحدث في مثل الازدواج الذي تكون فيه الفقرة الأولى أطولَ من الفقرة الثّانية، لأنّ هذه الحالة من الازدواج لا تُكلّف النَّفَس الذي قد أُجْهِد في النّطق بالفقرة الأولى الأطول إلاّ مجهوداً أضعف في النّطق بالجزء الثّاني الذي هو أقصر"[4]. أمّا الأزواج التي تكون فيها الفقرة الثّانية أطول من الأولى "فتناقض قانون النَّفَس وتدخل في صنف مذموم الكلام لأنّ النَّفَس يكون قد ناله من الإجهاد والتّعب في النّطق بالجزء الأوّل فيميل بالطّبع إلى الرّاحة عند النّطق بالجزء الثّاني ولكنّه بالعكس يُفرض عليه مجهوداً أكبر لأنّه أطول"[5].

وفي تحليله الإيقاعيّ للسّجع في مقامات الهمذاني والحريريّ ولنثر الجاحظ انتهى إلى "أنّ الإيقاع في نثر كلّ منهم يخضع لنفس القانون الفيزيولوجيّ، قانون

---

1 المرجع نفسه، ص: 23.
2 المرجع نفسه، ص: 25.
3 المرجع نفسه، ص: 67.
4 المرجع نفسه، ص: 35.
5 المرجع نفسه، ص: 39.

النَّفَس المتحكَم في طول الفقرات وتراوحها غالباً بين 6 و13 أو 14 مقطعاً، إلاّ أنّ في نثر الجاحظ وسجع الهمذاني حظّاً أوفرَ للتنوّع بخلاف ما في سجع الحريريّ"[1].

وقد قطع السعدي بـ"أنّه لم يسبق أن أشار أيّ كتاب من كتب البلاغة والأدب إلى وجود مثل هذا القانون"[2]. وبـ"أنّ ابن الأثير لم يتفطّن البتّة إلى قانون النَّفَس"[3]. والحقّ أنّ ابن الأثير كان عارفاً به وله رأي في المسألة نستشفّه من خلال مناقشته كلاماً أورده لأبي إسحاق الصّابي (ت 394 هـ / 994 م) ربط فيه الصّابي –وكان أسبق الدّارسين إلى اكتشاف ما بين النّفَس والوحدة الكلاميّة من مناسبة في المدى– بين النّفَس ومدى البيت في الشّعر، وذهب إلى أنّ "النّفَس لا يمتدّ في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه" لكنّ ابن الأثير لم يناقش الصّابي بالذّات في اتّخاذه النّفَس مقياساً لتقدير المدى في بيت الشّعر ولا طبّق قانون النّفَس بمثل المعنى الذي اعتمده السعدي في التّطبيق، ولا بَيَّنَ معنى النّفَس في كلام الصّابي ولا حَدَّ مداه بل اكتفى بإضافته أنّ كلّ فقرة من النّثر هي بمنزلة بيت من الشّعر، وهذه الإضافة كبيرة القيمة وإن بقيت قابلة للنّقاش[4].

وفي تقديرنا أنّ القيمة الفيزيولوجيّة التي يعكسها الإيقاع في السّجع وفي جميع أنواع الكلام الموقّع على وجه العموم تمثّل العامل الرّئيسيّ الذي يرقى به إلى مستوى الكتابة الكيانيّة بمعنى الكتابة التي يحضر فيها الإنسان باثًّا ومتلقياً، ففي مثل هذه الكتابة، يتبيّن أنّ الإيقاع نسغ يجري في العروق وفكر يتجوهر في الأذهان وقيم معنويّة تدركها العقول بقدر ما هو أصوات تنتظم في الكلام.

قيم المزاوجة المعنويّة العامّة

من وظائف الإيقاع في الكلام المزاوجة المعنويّة العامّة. وهذه المزاوجة تتحقّق بأكمل صورة وأجلى مظهر في الشّعر المنظوم والسّجع المقيّد، وبصُوَر أقلّ انتظاماً ولكن مع تحرّرٍ أكثر ومرونة أكبر وأحياناً مع أثر أعظم في غير الشّعر والسّجع من النّثر الموقّع. إلاّ أنّ المزاوجة المعنويّة في جميع حالاتها دقيقة الصّناعة خفيّة الدّور

1 السعدي (محمود)، ... *Essai*، ص: 13.
2 المرجع نفسه، ص: 31.
3 المرجع نفسه، ص: 36.
4 انظر: ابن الأثير، المثل السّائر. مصر، 1960، ج. 4، ص: 7، وج. 2، ص: 9، والفصل الثّالث من هذا الكتاب: «المقامات اللّزوميّة للسّرقسطي»، ص ص: 37–62.

ذات فعل في الكلام قويّ من قِبَل أنّها غالباً ما تجري في الكلام معزّزة بالموازنة الصّوتيّة والمزاوجة اللّفظيّة والموافقات التي تقوم بين البنى النّحويّة، وبذلك يتأكّد أنّ القيمة الدّلاليّة أقصى غايات العمليّة الإيقاعيّة.

وقد انتهى المسعدي في بحثه الإيقاع في السّجع العربيّ ممثّلاً بسجع مقامات الهمذاني إلى أنّ "قوام السّجع الحقيقيّ بصورة عامّة يتكوّن من فقرات تامّة يَجمع بينها الاتّفاق في العدد والقافية والوزن واتّساق المعنى والتّركيب النّحويّ"[1]، إذ تبيّن "أنّ المزاوجة ليست بصفة عامّة مزاوجة لفظيّة أو موازنة صوتيّة فحسب بل هي في غالب الأحيان مزاوجة معنويّة أيضاً"[2]. وقد لاحظ أنّ هذا الاتّفاق يَزيد السّجعَ قوّةً، قال: إنّ الاتّفاق "في البنى النّحويّة يتّسق في سجع الهمذاني مع المزاوجات المعنويّة والإيقاعيّة ويزيدها قوّة"[3]. ولعلّ مكمن هذه القوّة فيما علّق به على قوله السّابق في هامش صفحته من "أنّ المزاوجة المعنويّة عند الهمذاني تعبّر عن معان مختلفة، فيمكن أن تكون العلاقة بين جزءي الزّوج علاقةَ تشابُه أو تناقُض أو تماثل أو تكامُل أو غير ذلك"[4].

وما التّشابه والتّناقض والتّماثل والتّكامل وما جرّ جرّها من وجوه الانتظام المعنويّ، إلاّ وسائل تقييميّة يخرج فيها المعنى مقلّباً مقرّباً، مصقولاً مهذّبا بعد ما يكون لفظه قد رُوِّض بالقولبة والتّشذيب.

وفي مناقشته آليّات المزاوجة يدفع صاحب البحث وَهْمَ من يتوهّم أنّ للقوافي أكبر الأدوار في تكوين الأزواج، ويؤكد أنّ "أهمّية القافية نسبيّة فليست هي العنصر الوحيد والأساسيّ في تكوين الزّوج وفي تناظر أجزائه وترابطها، بل إنّ توازي الكلمات والمزاوحة المعنويّة والإيقاعيّة هما اللّذان يقومان بهذا الدّور معها"[5].

ومن أبرز آليّات المزاوجة التي حلّلها المسعدي توظيف المقاطع في السّجع، وذلك بناءً على اعتقاده -مُحِقا- أنّ للمقاطع «قِيَماً» تعبيريّة مختلفة[6]. فتوظيف

1 المسعدي (محمود)، ... *Essai*، ص: 93.
2 المرجع نفسه، ص ص: 47 و178.
3 المرجع نفسه، ص: 49.
4 المرجع نفسه، ص: 49.
5 المرجع نفسه، ص: 61.
6 انظر: المسعدي (محمود)، ... *Essai*، ص: 165.

المقاطع في الكلام إنْ لم يتحقّق طبق قوانين فهو يخضع لنزعات لها قوّة القوانين وليس لها تحجّرها بسبب تغيّرها في مستوى الأعراض المختلفة باختلاف أنواع الكلام ومستوياته وأطره مع محافظتها على الجوهر الذي هو روح القانون ومقصد الإبداع.

ومن أهمّ النّزعات التي لاحظها الدّارس في هذا الصّدد ونرى أنّها تتميّز بصلاحيّة التّعميم ما قرّره من أنّ نسبة المقاطع الطّويلة المنفتحة تفوق دائماً نسبة المقاطع الطّويلة المنغلقة، سواء في الشّعر والنّثر كلّما اتّسم الكلام بنفس غنائيّ وجدانيّ ونسق إيقاعيّ إنشاديّ موسيقيّ[1]. ولهذه الظّاهرة الإيقاعيّة قيمةٌ دلاليّة تساعد على التّمييز بين أنواع الكتابة وأجناس الأدب فضلاً عن تمييزها بين مستويات الكلام.

وتتّسع دائرة الفائدة إذا ما نظر إلى المقاطع من زاوية توزيعها، فممّا ثبت أيضاً أنّ حسن توزيع المقاطع له تأثير في توجيه المعنى وخاصّة منه في إطار ما سمّاه المسعدي مواضع إحلال المقاطع[2] ويعني به حسن التّجميع في إطار حسن التّوزيع مثل الرّقّة التي لاحظها في نونيّة ابن زيدون الشّهيرة وطالعها:

أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِينَـــا * وَنَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَـــا

فالرّقّة في هذه النّونيّة لا ترجع في تقديره إلى غلبة المقاطع الطّويلة المنفتحة على الوحدة الكلاميّة بل ترجع أساساً إلى كون الأبيات جاءت كلّها مختومة بثلاثة من المقاطع الطّويلة [المنفتحة] أو اثنتين على الأقلّ نزّلها الشّاعر في منزلة بالغة التّأثير الإيقاعيّ هي القافية. "وخلافاً لذلك فإنّ ما يستدعيه النّفس الحماسيّ والملحميّ أو أغراض التّهديد والتّوعّد والتّقريع من تعبير متّصف بالتّعنيف والشّدّة والغلظة سواء في الشّعر أو في النّثر تنجرّ عنه إيقاعات تتغلّب فيها المقاطع الطّويلة [المنغلقة]"[3].

إنّ للمزاوجة بمختلف ضروبها في الكلام ولتوظيف المقاطع بأنواعها مع فنّيات توزيعها وتجميعها فيه، دوراً في صياغة المعنى أو بالأحرى في إخراج معاني الكلام مشفوعة بنيمها واتّجاهات المراد منها سمّاها صاحب البحث ألواناً

---

1 انظر: المرجع نفسه، ص: 149.
2 انظر: المرجع نفسه، ص: 150.
3 المرجع نفسه، ص: 151.

دلاليّة حيث ختم كلامه في أشكال التّوزيع وأحكام التّجميع قائلاً: "وجماع القول أنّ أحكام تجميع وترتيب المقاطع بأنواعها الثّلاثة: القصير، والطّويل المنفتح، والمنغلق، وتنسيقها في صلب تركيبة الفقرة أو الزّوج مع مراعاة خصوصيّة جنسها هو الذي يتحكّم في إقامة إيقاع المدى وتجنيسه وتنويعه وإكسابه في علاقته بالمعنى ألواناً دلاليّة مختلفة"[1].

وقد وقف مشيداً قيمة ما اصطلحنا عليه بدلالة المباني[2] مبرزاً أهمّيتها في تكملة دلالة المعاني مؤكّداً في آخر مطاف البحث قائلاً: "وهل أنصع دلالة على مهارة الصّنعة وبلاغة الأسلوب من أن تكون صيغة الكلام دالّة على الغرض المقصود دلالةً لا تقلّ عن معاني الكلمات ذاتها؟!"[3].

القيمة الخصوصيّة في الإيقاعيّة الاشتقاقيّة

إذا كانت القيمةُ الفيزيولوجيّة وقيمُ المزاوجة المعنويّة عامّةً، أي أنّ لها إمكان التّحقّق في الكلام الموقّع مهما تكن اللغة المستعملة، فإنّ الكلام قد يتوفّر – إضافة إلى ذلك ودون ذلك بحسب المقام– على قِيَم خصوصيّة إيقاعيّة ودلاليّة مرجعها إلى اللبنات الإيقاعيّة التي تستلهم من اللّغة إذا كانت ذات طبيعة اشتقاقيّة وتوظّف فيه.

ومن المعروف أنّ "اللّغة العربيّة لغة اشتقاقيّة لأنّها تعتمد الحركة الذّاتيّة في توليد الألفاظ بعضها من بعض، وهو أنموذج متميّز تماماً من أنموذج اللّغات الغربيّة المشهورة والسّائدة كالإنكليزيّة والفرنسيّة، فكلتاهما من اللّغات المسمّاة بالانضماميّة تماماً كاللّغة الألمانيّة التي تذهب بهذه الظّاهرة إلى أقصاها إذ تتشكّل الكلمات عند توليدها بواسطة الخصيصة الالتصاقيّة المتتابعة"[4].

وقد أدرك المسعدي هذه الحقيقة وتمثّل جيّداً في مستوى النّظر آليّاتها وتوسّع نسبيًّا في بسط أحوالها في كتابه[5] مؤكّداً أنّ العربيّة لغة إيقاعيّة بالطّبع

---

1 المسعدي (محمود)، *Essai ...*، ص: 153.
2 انظر كتابنا: خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، تونس، 1982، ص: 429 وما بعدها.
3 المسعدي (محمود)، *Essai ...*، ص: 173.
4 المسدّي (عبد السّلام)، العربيّة والإعراب، تونس، ص: 64.
5 انظر: المسعدي (محمود) *Essai ...*، ص ص: 77–88.

مؤمناً مع ذلك بأنّ الاشتقاقيّة اللّغويّة ليست إلاّ رافداً من روافد البنية الإيقاعيّة في الكلام. وقد شرح خاصّيّة اللّغة العربيّة هذه قائلاً: "إنّ قواعد الصّرف والاشتقاق قائمة على ما يسمّى بالأوزان فنقول مثلا: رَجُلٌ على وزن عَضُدٌ، وقَاتَلَ على وزن قَابَلَ، أو نقول: يشتقّ من الثّلاثيّ اسم الفاعل على وزن فاعل، واسم المفعول على وزن مفعول، واسم الآلة على وزن مِفعَال، مثل فَاتِح ومَفْتُوح ومِفتَاح من فِعْل فَتَحَ. ونتيجة هذا هي أنّ معظم كلمات اللّغة العربيّة ليست على بناء الجامد بل على أوزان الصّرف والاشتقاق. وهذه الأوزان هي صيغ أو أنظمة صوتيّة قابلة للقيس أي صالحة لأن يُبْنَى علي «قياسها» ما لا يُحصَى من الألفاظ المشتقّة من مختلف الأصول"[1].

ولئن كانت "الكلمات الواردة على أوزان الصّرف والاشتقاق [التي هي] أشبه شيء بلبنات إيقاعية جاهزة" تُكَوِّنُ خارج إطار الكلام كما تُكَوِّن داخله، وتسبق بناء النّصّ كما تتخلّله، فإنّها إذا حضرت في النّصوص -وهي صروح من الكلام مشيّدة- خضعت للمعالجة الإبداعيّة وطوّعت لفنّ القائل ونسيج القول، إذ ليست هي من قبيل القواعد المشروطة في إبداع القول أو القيود المسلّطة على المبدع كالبحور العروضيّة التي تُبْنَى الأشعارُ عليها، ذلك لاختلاف الحروف في الأجراس أي في وقعها بحسب أنواعها. ونوع الحرف في علم الأصوات -كما هو معروف- يميّز بالمخرج وبالصّفات الجوهريّة وأحياناً الثّانويّة. بما يعني أنّ وحدات الدّلالة الدّنيا تبقى في حالة استلهام الاشتقاقيّة اللّغويّة خاضعة دائماً للاختيار من قِبَل المؤلّف. فاللبنات الإيقاعيّة اللّغويّة تيسّر إنشاء الإيقاع في الكلام دون أن تتحكّم فيه.

هذا الذي يُفْهَم من كلام المسعدي حيث أضاف قائلاً: "من لوازم مفهوم الوزن كما بيّنّاه أنْ تتّحد جميع الكلمات المشتركة فيه من حيث عدد مقاطعها ومدى حركاتها وأجراس حركاتها ومواقع نبراتها. ولا يغيب فيها من عناصر الإيقاع ليكتمل فيها ويتّحد إلاّ عنصر جرس الحروف لاختلافها باختلاف الأصول، حتّى نيصحّ أن يقال إنّ الكلمات الواردة على أوزان الصّرف والاشتقاق

---

1 المرجع نفسه، ص: 78.

أشبه شيء بلبنات إيقاعيّة جاهزة طيّعة الاستعمال من شأنها أن تيسّر إنشاء الإيقاع في الكلام. وتلك مزيّة تَفْضُلُ بها العربيّة غيرَها من اللّغات"[1].

وقد استقى المسعدي أمثلته على أثر الموازنة في إيقاع الكلام من النّثر المزدوج ومن الشّعر الذي حضر فيه «التّفريع» بالمصطلح البلاغيّ إذ رأى -مُحِقًا- أنّ ذلك لا ينافي أن تقوم الموازنة بدورها في نسيج الإيقاع العروضيّ"[2]. ولم يذكر له أمثلة من النّثر المسجوع ربّما لأنّ الموازنة بهذا المعنى في السّجع ظاهرة غالبة ومسألة بديهيّة، بل لعلّ السّجع لم يحظ في العربيّة بمثل الشّأن الذي حظي به إلاّ بسبب طبيعتها الاشتقاقيّة. فالسّجع -ولا سيّما عندما يطّرد في النّصوص- يكوّن منها كتابات يصبح مصطلح السّجع معها دالاّ على نوع أدبيّ خاصّ، لئن دأب الدّارسون على إلحاقه بالنّثر، فهو -في تقديرنا- نوع ثالث غير النّثر والشّعر.

فقد واكب السّجع نشأة العربيّة وحضر في أدبها بمختلف أطواره فكان للعرب سجعُ الكُهّان منذ الجاهليّة، وكان السّجع لخُطَبِهم أساساً ولمقاماتهم عموداً فضلاً عن تجلّيات السّجع المختلفة في القرآن، وليس من مثل ذلك شيء في غير العربيّة. كلّ ذلك يكشف عن قيمة إيقاعيّة دلاليّة، ذات طبيعة خصوصيّة لارتباطها بالاشتقاقيّة اللّغويّة.

ولهذا النّظر في رأينا مجالٌ لتوسيع البحث بالتّحقيق في كيان كثير من المقولات الصّرفيّة والنّحويّة وقِيَمها الإيقاعيّة الدّلاليّة في العربيّة. فما المفعول المطلق واسم المرّة واسم الهيئة مثلاً إلاّ مقولات تخدم المعنى -عن طريق التّرديد- بتقدير قيمته: تأكيداً له أو بياناً لنوعه أو تحديداً لعدده في حالة المفعول المطلق، أو تحديداً لعدده فقط في حالة اسم المرّة، أو بياناً لنوعه فقط كما في حالة اسم الهيئة. وقد تفيد في العربيّة تقدير القيمة أيضاً ظواهر لغويّة خاصّة كظاهرة الإتْباع "وهو أن تَتْبَع الكلمةُ الكلمةَ على وزنها ورويّها إشباعاً وتأكيداً. ورُوِيَ أنّ بعضَ الأعراب سُئِل عن ذلك، فقال: هو شيءٌ نتِدُ به كلامنا... وقال السّبكي: والتّحقيق أنّ التّابع يفيد التّقوية"[3].

---

1 المسعدي (محمود)، ... *Essai*، ص ص: 78-79.

2 المرجع نفسه، ص: 81.

3 السّيوطي (جلال الدّين)، المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، دار الفكر، (د. ت.)، I، ص ص: 414-415.

ومرجع الشّدّة والتّقوية وما إليهما من معاني التّقدير، إلى قيم معنويّة مضافة يُفضي فيها الإيقاع إلى الإشباع.

القيمة الخصوصيّة في الأساليب الإيقاعيّة

نعت المسعدي الخصائص الإيقاعيّة المميّزة بين نثر الجاحظ والهمذاني والحريريّ -وهم مؤلّفون يختلفون في الكتابة، اختلافاً ملحوظاً- بمصطلح «الأساليب الإيقاعيّة»[1] دالاً بذلك على أنّ من وظائف الإيقاع في أداء المعنى رسم ملامح البصمة الإيقاعيّة الخاصّة بكلّ كاتب، ومن ثمّ المساهمة في تحديد الخصوصيّة الأسلوبيّة في كلامه على العموم.

وإنّما تمكّن المسعدي من رسم ملامح الخصائص الإيقاعيّة المميّزة لمقامات الهمذاني بوضوح ودقّة بفضل مقارنته النّتائج التي انتهى إليها في تحليلها بتلك التي انتهى إليها في تحليل مقامات الحريريّ ونثر الجاحظ. فقد دلّ على أنّ أقوَمَ منهجٍ في الدّراسة الأسلوبيّة الإيقاعيّة ما أسّس على قراءة النّصّ في ضوء النّصّ مقارنةً، باعتبار أنّ النّصّ الواحد يصلح أن يكون موضوع درس وأداة للدّرس في الوقت ذاته. فما هي الخصوصيّات الإيقاعيّة الأسلوبيّة التي انتهى إلى أنّها تميّز مقامات الهمذاني؟

لكأنّ صاحب كتاب «الإيقاع في السّجع العربيّ» لم يضع أطروحته في الموضوع إلاّ ليبرز خصوصيّة مقامات الهمذاني الإيقاعيّة، وبسبب أنّه وجد فيها غناء في التّحليل ووفاء بحاجة الدّارس الباحث في الأساليب الإيقاعيّة الحريص على ربط النّظر بالتّطبيق.

ولمّا كانت مقامات الهمذاني مدوّنة المسعدي الرّئيسيّة وسائر النّصوص التي حلّلها أو استشهد بها من مقامات الحريريّ ونثر الجاحظ وغيرهما بمثابة الميزان الذي اتّخذه ليتثبّت من النّتائج التي قرّرها في شأن مقامات الهمذاني، انتثرت ملاحظاته في الكتاب وتفاوتت أهمّية علميّة، ممّا دعانا إلى إعادة ترتيب لبناتها، وإلى الاقتصار في الذّكر على أبرز عناصرها إذ عنايتنا متّجهة إلى معالجة الظّاهرة بالدّرس لا استيعاب الظّواهر بالإحصاء.

---

1 المسعدي (محمود)، ... *Essai*، ص: 31.

فممّا لاحظه في دراسته المدى المقطعيّ تفوّقَ مجموعة الفقرات المتكوِّنة من 6 إلى 13 مقطعاً بنسبة تزيد على 70 % من غيرها من المجموعات[1]، بما يعني أنّ مدى الفقرة في سجع الهمذاني يطابق في أغلب الأحوال مدى وحدة النَّفس العاديّة، وهي التي يكون معها النّطق خالياً من الإجهاد. فمقامات الهمذاني تستجيب لقانون النّفَس، "وفي ذلك أحد أسرار سلاسة سجع الهمذاني وسهولة قراءته"[2]. أمّا ما لاحظه الدّارس من خفّة ورشاقة في سجع رائد المقامات فمرجعه عنده إلى التّنويع في الإيقاع، ذلك أنّ الإيقاع إذا تواتر أورثَ الكلامَ رتابةً، والرّتابة آفة الإيقاع. ومن أساليب الهمذاني في تجنّب الرّتابة حسب المسعدي إدخاله في سجعه شيئاً من النّثر المرسل[3]، في حين كان سجع الحريريّ خالياً تماماً من كلّ نثر مرسل[4]. فنثر الهمذاني في المقامات ليس كلّه سجعاً، فربعه تقريباً[5] يتكوّن من وحدات لا تربط بينها قواف ولا تكوِّنٍ أزواجاً مسجوعة وإنْ بنى بعضها على الازدواج من حيث المعنى. فظاهرة تَخلّلِ النّثرِ المرسلِ السّجعَ عاملٌ آخر من عوامل التّنويع الإيقاعيّ.

ومن مظاهر التّنويع التي لاحظها المسعدي في سجع الهمذاني أيضاً غلبة التّفاوت على بنية الفقرتين المزدوجتين، "فالأرقام تدلّ على أنّ الهمذاني يميل ميلاً كبيراً إلى الأزواج التي يكون الجزء الأوّل منها أطول من الثّاني"[6]، وإلى إخراج المعاني في قوالب متقايسة بالتّناسب لا بالتّساوي، وبما كان يعمد إليه من إيراد «جمل مهملة» –بالمصطلح التّراثي– لها حكم القواسم المشتركة بين الفقرتين –في عبارة المسعدي– من شأنها أن تُدْخِل على السّجع اعتدالاً في اللاّتوازن بما فيها من جمعٍ بين العناصر المتشابهة والعناصر المختلفة... وبذلك يبقى سجع الهمذاني بعيداً عن التّساوي العدديّ الرّاكد الرّتيب الذي نشعر به في سجع الحريريّ ونشعر به إلى درجة أكبر في سجع عصور الانحطاط[7]، ذلك أنّ سجع

---

1 المسعدي (محمود)، *Essai* ...، ص: 32.
2 المرجع نفسه، ص ص: 23–24.
3 انظر: المرجع نفسه، ص: 29.
4 انظر: المرجع نفسه، ص: 24.
5 انظر: المرجع نفسه، ص: 40.
6 المرجع نفسه، ص: 34.
7 انظر: المرجع نفسه، ص ص: 37–38.

الحريريّ -في مقارنته بسجع الهمذاني- أكثر تشابهاً ومشاكلة وتكراراً وأكثر رتابة وأقلّ تنوّعاً وأبعد عن السّلاسة والطّلاوة"[1].

ومن مميّزات إيقاع السّجع في مقامات الهمذاني التي نبّه إليها المسعدي أيضاً نزعة كثير من التّراكيب فيها إلى التّماثل إلى حدّ تكوين سلاسل متّسقة من الجمل المتشابهة التّراكيب، إلاّ أنّها سلاسل متنوّعة الأشكال، منها شكل السّلاسل ذات التّراكيب المتوازية تماماً وليس هو بالشّكل الغالب عند الهمذاني، وشكل السّلاسل ذات التّفاوت حيث لا يتكرّر التّركيب نفسه في كليّة السّلسلة من أوّلها بل في ما بعد مبدئها، وهو نوع الجمل ذات القاسم المشترك، وهذا النّوع أكثر تواتراً في مقامات الهمذاني، وأخيراً شكل السّلاسل التي تتداخل فيها الجمل المثليّة التّراكيب تداخلاً يجعل منها شبكات معقّدة فيها صيغ مختلفة من تجاوب التّراكيب وتتخلّلها جمل من النّثر المرسل أحياناً.

في هذه السّلاسل تأتي كلّ واحدة من الفقرتين أو الفقرات المسجوعة مشتملة على معنى غير الذي تشتمل عليه أختها. ولا يتسبّب ترديد التّركيب النّحويّ في إعادة التّعبير عن المعنى نفسه الذي هو التّطويل بعينه[2].

وخلاصة قول المسعدي في طُرُق البناء النّحويّ وانبناء المعنى في سجع مقامات الهمذاني وأثرهما في إيقاعها أنّ كلّ ذلك يخضع للتّناسب بين المزاوجة في المعنى والتّوافق في التّركيب النّحويّ.

وحيويّة سجع الهمذاني تعني لدى الدّارس في آخر التّحليل شيئين متلازمين متكاملين: الخفّة والرّشاقة والتّفاوت في نحت المباني، والقولبة والانسجام والتّنويع في سوْق المعاني.

***

وفي الجملة نرى أنّ المسعدي وفّق في كتابه إلى تقديم صورة للإيقاع في السّجع العربيّ متكاملة العناصر دقيقة رغم قلّة أدوات بحثه وتقدّم عهده. ولو طرق جميع جوانب الإيقاع التي فكّر فيها لَمَدَّ أطروحته فيه ووسّع مجال مناقشة

---

1 المسعدي (محمود)، ... *Essai*، ص: 31.

2 انظر: المرجع نفسه، ص ص: 168-171.

موضوعها. لكنّه غيّب عن قصد مسائلَ ليست في الحقيقة بعيدة الصّلة بغرض بحثه وإنّها لتساعد على مزيد تبيُّن قيمة الإيقاع الدّلاليّة في السّجع وفي غيره من ضروب الكلام الموقّع.

فلم يدرس العلاقات التي يمكن أن تقوم بين خاصّيّة الجرس النّغميّة أو وقْع الأصوات حروفاً وحركاتٍ، وبين المعنى المقصود، قال معلّقاً بعد إشارته إلى هذه الظّاهرة: "لم نَرُمْ دراسة العلاقات التي يمكن أن تقوم بين خاصّيّة الجرس النّغميّة وبين المعنى المقصود لبُعْدِ ذلك عن غرض بحثنا"[1]. وممّا أشار إليه واختار عدم التّوسّع فيه كذلك أثر نغمة الجملة (Intonation) في المعنى[2]. ورغم العناية التي أولاها لظاهرة الازدواج فإنّه لم يصل بها إلى أقصاها إذ لو فعل لتفطن إلى أنّ الازدواج ينتهي في كثير من الكلام المسجوع إلى ما يمكن أن نسمّيه بالازدواج النّصّيّ حيث يمكن تبيّن وجهين للنّصّ: وجه يتكوّن من الفِقَر الأوائل وثان يتكوّن من الفِقَر الثّواني، تنعقد بينهما صلات من التّشابه أو التّناقض أو التّماثل أو التّكامل... كالتي لاحظها الباحث منعقدةً بين المفردات[3].

ورغم أنّه فطن –من ناحية أخرى– إلى أنّ لتواتر الإيقاع واطّراد التّكرار حدوداً، لم يتبيّن هذه الحدود، فلم يهتد إلى مثل مفهوم التّشبّع (Saturation) ولا حاول أن يضع مقاييس للتّمييز بين إيقاعيّة الكلام المنتجة ورتابته المخلّة. وقد أوقعته غفلته عن ذلك في مذهب مناقض لمشروعه حيث اعتبر مثلاً أنّ بيت المتنبّي:

ثِقَالٌ إذَا لاَقَوْا خِفَافٌ إذَا دُعُوا
كَثِيرٌ إذَا شَدُّوا قَلِيلٌ إذَا عُدُّوا

"بيتاً نموذجاً"[4].

وهذا في رأينا نموذج خال من التّنويع، واقعٌ في بوتقة التّكرار المجرّد، ضعيف الإيقاع بسبب تشبّع المثال ورتابة المنوال.

---

1 المسعدي (محمود)، *Essai* ...، ص: 109.

2 انظر: المرجع نفسه، ص ص: 122–124.

3 انظر: المرجع نفسه، ص: 49، هامش.

4 المرجع نفسه، ص: 86.

ذلك إضافة إلى ارتباك المؤلّف بين اعتباره -حيث كان مُحِقًّا- أنّ ضروب السّجع تختلف إيقاعاتها بحسب سياقاتها والمعاني التي تؤدّيها من ناحية، وبين اعتباره -حيث كان مُشِطًّا- أنّ الازدواج الذي تكون فيه الفقرة الأولى أقصر من الفقرة الثّانية "أقلّ قيمة وأقلّ حبكاً للإيقاع"[1] بصفة آليّة، من ناحية أخرى.

وقد بدا لنا أنّ المؤلّف دخل إلى بحث الإيقاع في الكلام برأي في الأدب مسبق يتمثّل في اعتماده ما شاع -دون إقناع- أنّ مقامات الهمذاني ونثر الجاحظ.. أجود من مقامات الحريريّ، وخاصّة هي أجود من "سجع عهد الانحطاط». فلم يتساءل لعلّ سجع الحريريّ وسجع ما سُمّي عهد الانحطاط ينهضان بوظائف بنيويّة ومعنويّة غير الوظائف التي يُفكّر فيها عادة في طور اكتسب فيه الأدب مفهوماً آخر، ربّما ابتداء من آخر القرن الرّابع الهجريّ بالذّات. واعتقادنا أنّ الأدب العربيّ بفرط التّصنّع الذي غلب عليه بداية من ذلك الطّور تحوّل إلى «ألعاب» قد تصحّ لها التّسمية بالأدب الضّديد، ولا يجوز الحكم عليها -آليًّا على الأقلّ- بأنّها من ثمرات «فساد الذّوق»[2].

وكان من شأن بحث السعدي في إيقاع السّجع أن يوقفه على ما للكلام الموقّع عامة من قيمة نقديّة. وقد راجع بحثه بمناسبة تعريبه في ضوء أعمال متأخّرة عن أصل بحثه، فقرأ من جملة ما قرأ كتاب «هنري ميشونيك» (HENRI MESCHONNIC) **نقد الإيقاع**. ولهذه المسألة بالغ الاعتبار وفيها اخترنا التّوسّع بعض الشّيء وبها نروم الختام.

إنّ الإيقاع مهما تكن الطّريق التي يتّبعها في الكلام والصّورة التي يتشكّل فيها، يصبّ في وادي تقييم المعنى أو تقدير قيمة المعنى، سواء عالجه بالتّقليب أو التّقريب أو التّقوية أو التّرتيب، أو بأيّ وسيلة أخرى من شأنها أن تُخْرِج المعنى مشفوعاً بقيمة مضافة. فظاهرُه نَقْرٌ وحقيقتُه نَقْدٌ، والنّقر والنّقد في اللّغة واحد، والغالب على الظّنّ أنّهما في الأصل كلمتان مزدوجتان (Doublets) تتجانسان في الصّوت وتتّحدان في المعنى، وفي اللّسان: "نَقَدَ الشّيءَ ينقُده نَقْداً إذا نَقَرَه بإصبعه كما تُنْقَر الجوزةُ، ونَقَدَ الطّائِرُ الحَبَّ يَنْقده إذا كان يَلْقُطُهُ واحداً واحداً، وهو مثل النَّقْر، ويُرْوَى بالرّاء".

---

1 السعدي (محمود)، ... *Essai*. ص: 39.

2 المرجع نفسه، ص: 102.

لم يصل المسعدي ببحثه الإيقاع في السّجع العربيّ إلى مشارف القيمة النّقديّة، ولكنّ ملاحظاته تساعد على توسيع مجال البحث في شتّى الاتّجاهات. وإنّنا إذ نذهب إلى أنّ للإيقاع قيمة نقديّة نعني أنّه **يعالج المعنى بطرْقِه للوصول إلى جوهره** كمعالجة الطّائر الحبّ بنَقْرِه للحصول على لبّه، وأنّه يتكفّل بالتّمييز بين المعاني لتحديد قيمة كلّ معنى منها بالنّسبة إلى الآخر أي أنّه **يُخْضِع المعاني الحاصلة في نصّ الكلام لسلّم الأولويّات**، كما أنّه **يجعل المعنى مستساغاً** أي قابلاً لينتقده المتلقّي أي يأخذه وينتفع به مباشرة. ففي الكتابة الموقّعة -زيادة على إنتاج المعنى- إعدادُه بفضل الإيقاع في قالب جاهز للاستهلاك.

لكنّ نقد الإيقاع يظلّ في جميع حالاته نقداً ضمنيًّا لا نقداً منهجيًّا صريحاً. هو الخطوة الأولى -ولكنّها الأساسيّة- نحو الارتقاء بالمعنى من مجال البيان الإبداعيّ إلى مجال البيان الموضوعيّ.

الفصل الثّالث

مدخل إلى تحليل المقامات اللزوميّة للسّرقسطي(*)

كبر اهتمام الدّارسين في السّنوات الأخيرة بفنّ المقامة وتنوّعت زوايا نظرهم إليها. فقد حظيت على وجه الخصوص بثلاثة كتب أساسيّة من تأليف ثلاثة من باحثي المغرب العربيّ، وقد أعدّت جميعها لنيل دكتورا الدّولة من الجامعة الفرنسيّة وحُرِّرت باللّغة الفرنسيّة طبعاً. أوّلها بحث في إيقاع السّجع[1] لمحمود المسعدي، وقد صدر سنة 1981، وثانيها «الهامشيّون في المقامات العربيّة وقصص الشّطّار الأسبانيّة»[2] لمحمود طرشونة، وقد صدر سنة 1982، وثالثها كتاب المقامات[3] لعبد الفتّاح كيليتو، وقد صدر سنة 1983.

وليست هذه الحركة في بحث المقامة حركة جماعيّة متولّدة من مشاريع مشتركة، وإنّما هي ثمرة مجهودات فرديّة اشتركت في الاهتمام وإنْ تفرّدت في التّصميم، ولكنّها تبقى بالنّسبة إلينا ذات دلالة على تأكّد طرافة المقامة في الأدب العربيّ وصدق عزم العرب على تعميق البحث فيها. أمّا الاشتراك في ظروف البحث وفترة الإصدار فمعناه الوعي في نفوس العرب بضرورة إعادة بناء التّفكير في الأدب العربيّ على أساس علميّ معمّق لسدّ ما في النّقد العربيّ من ثغرات وتصحيح ما ساد بشأن أدبهم من آراء متسرّعة أو مخطئة قال بها عرب ومستشرقون.

(*) (ت. 538 هـ / 1143 م.).

1 انظر: *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe*, Tunis, 1981.، هذا على وجه التّحقيق أطروحة تكميليّة في إطار الشّهادة المذكورة.

2 انظر: *Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols*، تونس 1982.

3 انظر: *Les Séances, récit et code culturels chez Hamadanī et Ḥarīrī.*

ولئن كانت سَنَتَا إصدار الكتابيْن الأوّليْن قريبتيْن من سنوات التّأليف فإنّ خمساً وعشرين سنة تفصل تاريخ صدور كتاب المسعدي عن تاريخ تأليفه[1]. وهذا يبيّن لنا أنّ اهتمام العرب المحدثين بالبحث المعمّق في المقامة قديم، ويؤكّد لنا في الوقت نفسه أنّ اهتمامهم بفنّ المقامة ما فتئ يكبر من سنة إلى سنة أخرى، إذ ليس تأويل حرص المسعدي على نشر كتابه سنة 1981 رغم تقدّم عهد تأليفه بنحو ربع قرن -في رأينا- إلاّ أنّه «عملٌ لم تتجاوزه الأحداث فلم يُنكره صاحبُه، وأنّه لا بدّ له من إصداره في هذا الوقت بالذّات لأنّ النّفوس تتطلّع إلى مثله والظّرف يقتضيه، ولا سيّما أنّه يدرس سجع المقامات من زاوية فنّ الكتابة على وجه العموم وإيقاع الكلام على وجه الخصوص. وهي زاوية قلّما نظر إليه منها الدّارسون.

وقد شهدت المقامة في خضمّ هذه الفترة حدثاً آخر ذا بال جاء يُغْني مادّتها وينشّط النّقاش حولها وهو صدور «المقامات اللّزوميّة» للسّرقسطي سنة 1982 لأوّل مرّة[2].

ولم يكن ظهور هذه المقامات في هذا الوقت بالذّات إلاّ محض صدفة. ولكنّها صدْفة عجيبة لأنّها وضعت بين أيدي النّاس نصًّا من عيون التّراث يكتسي فيه الجانب الفنّيّ أهمّية كبرى في زمن كبر اهتمام الدّارسين فيه بالجانب الفنّيّ الجماليّ.

وغايتنا في هذا البحث التّعريف بـ«المقامات اللّزوميّة»[3] وبصاحبها، وتحديد الأبواب التي تمكّن الدّارس من الدّخول إليها وفهم مقاصدها، وتحليل نظام العلامات ونظام المدلولات ونظام الدّوالّ فيها باعتبار أنّ كلّ ظاهرة استخدمت فيها كانت مبرّرة لا اعتباطيّة، في النّصّ ما يكفي من الأدلّة على ضرورة وجودها فيه وعلى تأكّد مساهمتها في جماليّته مبنًى ومعنًى، إلاّ أنّنا سنتوسّع توسّعاً خاصًّا في نظام الدّوالّ لأنّ مناطَ هذه المقامات هو الجانب الفنّيّ، ولإيماننا بأنّ أدبيّة الأدب تكمن في طريقة القول أكثر ممّا تكمن في ما هو مقول.

المؤلّف من سرقسطة وهي مدينة في ثغر شرقيّ الأندلس، وقد استولى عليها النّصارى سنة 512 هـ / 1119 م، وهو ممّن عرفوا بنزعتهم الأدبيّة إلى المشرق

1 أثبت المؤلّف في أوّل كتابه تاريخ الموافقة على مناقشته وهو سنة 1957.
2 تحقيق: بدر أحمد ضيف. الإسكندريّة.
3 ذكرها بعض الدّارسين وأفادوا منها جزئيًّا بالاعتماد على ما وقفوا عليه من مخطوطاتها.

حتّى قيل فيه[1] : "سرقسطيّ البقعة، عراقيّ الرّقعة"، وقد قضى حياته بين الدّرس والتّحصيل والإقامة والرّحيل من بلد أندلسيّ إلى آخر حتّى استقرّ بقرطبة. وهو أديب مغمور لم يعرّف به القدماء ولا عرفه المحدثون إلاّ أخيراً. فصاحب الذّخيرة المتوفّى سنة 542 هـ / 1148 م لم يترجم له ولم يذكر عنه شيئاً، وكذلك الفتح بن خاقان (ت 528 هـ / 1134 م) لم يذكره في قلائد العقيان.

عرف السّرقسطيّ بـ «مقاماته اللّزوميّة» وبكتاب «المسلسل»[2]، وهو في غريب اللّغة، قد جمع ديوان أبي بكر بن عمّار (ت 479 هـ / 1086 م)، ويبدو أنّ له ديواناً من الشّعر لم يُجْمَع، والذين ترجموا له قالوا إنّه كان شاعراً مُحسناً.

والسّرقسطيّ ليس المؤلّف الوحيد الذي تعاطى كتابة المقامة من الأندلسيّين، "فقد وَجَدَتْ المقامات المشرقيّة في الأندلس قلوباً متلهّفة عاشقة وعقولاً متفتّحة مستوعبة، وكان لمقامات الحريريّ (ت 515 أو 516 هـ / 1121 أو 1122 م) بصفة خاصّة أثرٌ أيّ أثر. فقد أقبل على محاكاتها عدد من الكتّاب الأندلسيّين من أمثال أبي جعفر عبد الرّحمان الأزديّ المعروف بابن القصير (ت 575 هـ / 180 م)[3]، كما أقبل على شرحها كتّاب أمثال أبي طالب عقيل القضاعي المرّاكشي (ت 608 هـ / 1212 م) وأبي العبّاس أحمد عبد المؤمن الشّريشي (ت 618 هـ / 1221 م)[4]. ولكنّ السّرقسطيّ يبدو أنّه أوّل مَن عارضها، ودليل معارضته لها عبارةٌ جاءت في مقدّمتها ونصّها: "هذه خمسون مقامة أنشأها أبو الطّاهر محمّد بن يوسف التّميمي السّرقسطيّ بقرطبة من مدن الأندلس عند وقوفه على ما أنشأه الرّئيس أبو محمّد الحريريّ بالبصرة أتعب فيها خاطرَه وأسهر ناظرَه ولزم في نثرها ونظمها ما لا يلزم، فجاءت على غاية من الجودة والله أعلم"[5].

ومن الثّابت أنّ الحريريّ انتهى من كتابة مقاماته سنة 504 هـ / 1111 م، وأنّ السّرقسطيّ توفّي سنة 538 هـ / 1143 م فيكون تاريخ تأليفها محصوراً بين سنتي 504 و538 هـ.

---

1 رواه الضّبي (ت 599 هـ / 1203 م) في «بُغْيَة المنتمس...»، مجريط، 1884، ص: 517، ترجمة رقم: 1552.

2 تحقيق: محمّد عبد الجواد، مصر، 1957.

3 تقديم محمّد مصطفى هدارة «المقامات اللّزوميّة»، ص: 8.

4 المرجع نفسه.

5 لم تُستَعمل كلمة «معارضة» في المقدّمة، ولكنّنا نرى أنّ السّياق يدعو إلى التّفكير فيها.

إنّ جنس المقامة ووجهة المعارضة أبرز مميّزات هذا النّصّ من حيث هو نظام علاميّ خاصّ. "«المقامات اللّزوميّة» خمسون، ويبدو أنّ السّرقسطيّ هو الأندلسيّ الوحيد الذي بلغت مقاماته هذا العدد من بين الأندلسيّين الذين تعاطوا فنّ المقامة[1]، وهو بذلك يتبنّى نزعة أدبيّة مشرقيّة ولا يبرهن على مجرّد تعاطيه تجربة كتابيّة عرضيّة[2].

وقد جاء بمقاماته مرقّمة من واحد إلى خمسين[3] إلاّ أنّه اتّخذ لبعضها عناوين تدلّ على موضوعاتها (الفارسيّة 12 – الخمريّة 19 – النّجوميّة 26 – مقامة القاضي 27 – الحمقاء 28 – مقامة الشّعراء 30 – مقامة الدّبّ 41 – الفرسيّة 42 – الحماميّة 43 – العنقاويّة 44 – الأسديّة 45 – البربريّة 46 – في النّظم والشّعر 50)، واتّخذ لبعضها الآخر عناوين تدلّ على فنّياتها (المثلّثة 16 – المرصّعة 17 – المدبّجة 18 – الهمزيّة 32 – البائيّة 33 – الجيميّة 34 – الدّاليّة 35 – النّونيّة 36 – على نسق الحروف 37 – على نسق الحروف أيضاً 38 – على نسق حروف أبجد 39 – على حروف أبجد أيضاً 40). واكتفى في الأربع والعشرين مقامة الباقية بمجرّد ذكر أرقامها التّرتيبيّة في المجموع. وهذا دليل على أهمّية الجانب الفنّيّ في هذه المقامات وصلاحيّته ليكون عنواناً لموادّها بل على أولويّته في تقدير قيمتها، وعنوان المجموع وهو «المقامات اللّزوميّة» حجّة على ذلك ودعامة له.

وفي «المقامات اللّزوميّة» ثلاثة أعلام رئيسيّة: المنذر بن حُمَام، والسّائب بن تمّام، والشّيخ المكدّيّ أو حبيب السّدوسي. المنذر بن حُمام ينقل الحديث ولا يتدخّل بالكلام، أمّا السّائب بن تمّام فله دوران، فهو راوي الحديث وأحد البطليْن الرّئيسيّين، والشّيخ المكدّيّ أو حبيب السّدوسي البطل الثّاني. ولا ينكشف سرّه ولا تتّضح هويّته لنا وللسّائب إلاّ في آخر المقامة وبعد أن يكون ورّط السّائب[4] واحتال عليه.

---

1 محمود طرشونة، الهامشيون في المقامة العربيّة وقصص الشّطّار الأسبانيّة، ص: 50.

2 من الملاحظ أنّ كتابه المسلسل في غريب لغة العرب يحتوي خمسين باباً أيضاً ليست لها عناوين خاصّة، وإنّما عنونها بعدد الأبواب.

3 وقد اختلف التّرقيم من مخطوطة إلى أخرى، انظر: مقدّمة بدر أحمد ضيف محقّق «المقامات اللّزوميّة»، ص: 37.

4 قد يكون المورّط غير السّائب. انظر مثلاً «المقامة التّاسعة والثّلاثون على نسق حروف أبجد».

ويغلب على ظنّنا أنّ السّرقسطيّ استوحى أسماء أعلامه من أسماء أعلام الحريريّ في مقاماته وحرص في الوقت نفسه على أن تكون للأسماء في مقاماته دلالات تطابق مسمّياتها في الصّورة الخلقيّة والسّلوك. فالمنذر بن حُمام والسّائب بن تمّام هما من ناحية امتداد للحارث بن هَمّام راوي مقامات الحريريّ لأنّهما يقاربانه في أصوات اللّقب وهما من ناحية أخرى عَلَمان متميّزان لأنّ لهما دلالات خاصّة بنظام «المقامات اللّزوميّة». وإذا صحّ أنّ الحريريّ تخيّر لراويه هذا الاسم بناء على أنّه يطابقه في المسمّى وعلى أنّه قد "عنى به نفسه [إذ]... الحارث هو الكاسب والهمّام الكثير الاهتمام"[1] جاز لنا أن نربط دلالة اسم راوي «المقامات اللّزوميّة» بالسّرقسطيّ نفسه لأنّ الحُمام هو السّيّد الشّريف[2].

وليس اتّخاذه للبطليْن الرّئيسيّين في مقاماته اسمي السّائب وأبي حبيب اعتباطيًّا، بل هما اسمان مبرّران ولهما في كلّ مقامة بيان. فالدّارس «للمقامات اللّزوميّة» يتبيّن أنْ ليس السّائب سائب الاسم فقط، بل هو سائب الاسم وسائب الجسم أيضاً لأنّه رحّالة لا يكاد يستقرّ في مكان ولكنّه حبيس الموقف. خاطبه الشّيخ المكدّي في بعض المقامات بقوله: "يا سائب أعلمتَ أنّك حبيس وأنّي سائب"[3]. وكذلك أبو حبيب فليس هو حبيب الاسم فقط بل هو حبيب الاسم وحبيب الرّوح أيضاً، ولكنّه بغيض الموقف فقد أخبر عنه السّائب في إحدى المقامات بقوله: "أبو حبيب لا درّ درّه من بغيض إليّ حبيب".

ولا شكّ في أنّ صلة مقامات السّرقسطيّ بمقامات الحريريّ لا تقف عند حدّ أسماء الأعلام بل تصل إلى مستوى فنّيّات الكتابة وبنية الفقرة ونظام الإيقاع فيها أيضاً كما سنبيّن، وإنّما أردنا أن نشير في هذا المقام إلى أنّ المعارضة عنصر فنّيّ لازَمَ المقامةَ منذ نشأتها على يدي بديع الزّمان الهمذاني (ت 398 هـ / 1008 م)، وقد يكون عارض بمقاماته أحاديث أبي بكر بن الحسن بن دريد[4] (ت 321 هـ / 933 م)، وفي تطوّرها على يدي الحريريّ وقد تلا في مقاماته تلوَ البديع[5]. وتواصل

---

1 مقدّمة محمّد عبد المنعم خفاجي لمقامات الحريريّ. *القاهرة*، 1953، ص: 3.

2 وربّما جاز لنا أن نربط به أيضاً دلالة اسم السّائب بن تمّام لأنّ السّرقسطيّ تميميّ النّسبة.

3 المقامة الخمسون، وهي في النّظم والنّثر، ص: 562. وفي المقامة السّابعة والأربعين خاطب ابن أبي حبيب السّائب بقوله: "يا عمِّ يا سائب، حبيس لا سائب"، ص: 520.

4 الحصريّ (إبراهيم) (413 هـ / 1023 م)، زهر الآداب، بيروت، ط 4، 1972، ج. 1، ص: 305.

5 مقدّمة الحريريّ لمقاماته، ص: 16.

العمل بسُنَّة المعارضة في كتابة المقامات بصورة لا تجيز الغفلة عمّا بين جميع معارضات العرب من تسلسل.

والمقامة عند السّرقسطيّ قسمان: قسم نثريّ، يمثّل معظم المقامة ويضمّ المشكل والعقدة والحلّ، وقسم شعريّ يمثّل مُلْحَةَ الختام فيها، وقد يسبق بأشعار تتخلّل المقامة. والشّعر فيها شخصيّ من نظم السّرقسطيّ نفسه ويخضع للزوم كالنّثر. هو شعر كثير ومطّرد في المقامات لا تخلو منه واحدة، ودوره في بناء المقامة أساسيّ، فالسّرقسطيّ لا يسوقه للاستشهاد أو لمجرّد ترصيع فصول المقامة النّثريّة بل على أنّه لَبِنَة بنيويّة وفكريّة تبيّن أنّ المقامة عنده لا تقوم إلاّ بها، يُنْشِده الشّيخ المكدّيّ لكشف حقيقة وبيان موقف وتوضيح عقيدة، فينسخ به الصّورة التي يظهر بها في الفصول النّثريّة من المقامة. وكثيراً ما قام الشّعر في آخر المقامة على موضوعيْن: الموضوع الأوّل يتّصل بمشكلة المقامة الخاصّة وفيه تحليل لوجه التّصرّف الذي يكون من قِبَل السّائب ونقد لطبيعة الموقف الذي يتّخذه منها في الحادثة المعروضة من ناحية، وتحليل لوجه التّصرّف الذي يكون من قِبَل أبي حبيب، وتعليل للموقف المقابل الذي عادة ما يكون له من ناحية أخرى. والموضوع الثّاني يتّجه فيه الشّيخ المكدّيّ إلى السّائب بالوعظ والإرشاد فيما ينبغي أن يكون عليه سلوك الإنسان عامّة في تجربة الحياة والأحياء وحكمة التّقلّب مع الزّمان لكسب القوت والمحافظة على الاتّزان. ولذلك غلبت الصّبغة الذّهنيّة على أشعار «المقامات اللّزوميّة» وكثرت فيها أساليب الأمر والنّهي والاحتساب، فكانت تقرّر الأشياء تقريراً لا توحي بها إيحاء، ممّا يجيز لنا القول بأنّ السّرقسطيّ كان أشعر في كثير من فصوله النّثريّة منه في سائر أشعاره الختاميّة.

ونظام المدلولات الذي قامت عليه هذه المقامات أصله موضوع الرّحلة، لكنّها رحلة البحث عن الذّات بما يدخل فيها من معاني الاغتراب إذا أخذناها من جانب السّائب، وهي رحلة الكسب عن طريق النّهب إذا أخذناها من جانب الشّيخ أبي حبيب.

فكلّ مقامة من هذه المقامات الخمسين دارت في بلد معيّن[1] من بلدان العالم الإسلاميّ. فالسّائب بن تمّام قام في هذه المقامات بدورة في العالَم الإسلاميّ، فالتقى في كلّ مكان نزل فيه بالشّيخ المكدّيّ أبي حبيب السّدوسيّ، وإذا بالشّيخ رحّالة

---

1 إلاّ بعض المقامات لم تتضمّن إشارة إلى البلد الذي تجري فيه أحداثها.

أيضاً، بل لعلّه في أصله أكثر ترحالاً من السّائب لأنّ السّائب لم يُذْكَرْ لنا إلاّ في الأماكن التي التقى فيها بالشّيخ.

وهكذا يكون السّرقسطيّ قد قام بجولة خياليّة في العالَم الإسلاميّ، فما عبّر عنه لسان السّائب من اغتراب وحنين أو تعلّق محضُ خيال سَرَحَ فيه ذهنُ المؤلِّف. وكذلك شأن الأحداث المرويّة والمشاهدات المصوَّرة. فكلّ مًا هو في المقامات تصويرٌ لِما حصل في ذهن المؤلّف من صور الأشياء على إثر ما قرأ وسمع لا على إثر ما عاين ورأى.

فقاعدة القصّ ونمط النّصّ ليس الواقع كما عاشه المؤلِّف وإنّما هو التّصوير الذي قدّمته القراءة والسّماع. هذه الرّحلة كانت من الغرب إلى الشّرق، من الفرع إلى الأصل، من بلاد الإسلام الحديثة البعيدة إلى مهده القديم. وليست هي رحلة الحجّ ولا رحلة طلب العلم ولا رحلة الجهاد ولا رحلة التّجارة، وإنّما هي رحلة الغذاء الرّوحيّ بالنّسبة إلى السّائب ورحلة الكدية بالنّسبة إلى الشّيخ أبي حبيب. ولم يُجْرِ السّرقسطيّ إلاّ مقامة واحدة[1] في الأندلس وطنه الخاصّ، وهذه نزعة تندرج في نطاق الحنين إلى المشرق بالرّوح والفكر والأدب التي غلبت على الأندلسيّين، ولكنّها مسألة تؤكّد أنّ الرّحلة في هذا الأثر تتّخذ معناها الكامل وهو معنى الهجرة وأنّ لها صبغة خياليّة ثابتة وقيمة أدبيّة جماليّة متأكّدة.

أمّا نظام الدّوالّ في هذه المقامة فتتحكّم فيه مجموعة من العناصر أساسها السّجع واللّزوم وأساليب أخرى ترتّبت عليهما وصحبتهما، وتفاوتت أهمّيتها من مقامة إلى أخرى.

فأمّا السّجع فيمثّل الظّاهرة الإطاريّة الأساسيّة في هذا الكلام من حيث هو عنصر موسيقيّ له تأثير متأكّد في قيمة النّصّ الجماليّة، ومن حيث هو أيضاً علامة جنس أدبيّ هو المقامة في الأدب العربيّ إذ لا تخلو مقامة منه، وهو كذلك دليل نوع مخصوص من الكلام هو السّجع، وهو غير النّثر وغير الشّعر. ولذلك استعمل بعضهم في القديم كلمة السّجع لا في معنى قوافي الكلام المرسل بل في معنى هذا الكلام الثّالث المخصوص

---

1 هي المقامة الثّامنة والأربعون، وتجري أحداثها في طَريف، وهي بلدة تقع على البحر في أقصى جنوب الأندلس. وقد اتّفق للمؤلّف أن ذكر الأندلس عرضاً في المقامة البربريّة، وهي السّادسة والأربعون، وأحداثها تدور في مدينة طنجة من المغرب الأقصى.

والسّجع يظهر في غير مقامات السّرقسطيّ عادة ويختفي، وأغلب ما يكون منه فيها يعتمد الازدواج وتنويع القوافي، لكنّه مطّرد في مقامات السّرقسطيّ، لا تخلو منه مقامة ولا فقرة، ولم يعتمد فيه صاحبه الازدواج فحسب بل نوّع البنية من مجموعة من المقامات إلى مجموعة أخرى ونوّع القوافي طبعاً، فكان من مقاماته المزدوجة والمثلّثة والموحّدة السّجعة.

فمن «المقامات الأزوميّة» أربع وأربعون مقامة مزدوجة السّجع تتجمّع فقراتها اثنتين اثنتين، تتوّج كلّ زوجيْن قافية مشتركة. ومن هذا المجموع مقامتان على نسق الحروف (الهجائيّة) وأخريان على نسق حروف أبجد، بحيث كان عدد فقرات كلّ مقامة من هذه المقامات الأربع معادلاً لضِعْفِ عدد الحروف في النّسق المتّبَع، وبذلك كانت أقصر «المقامات اللزوميّة»، ومن هذا المجموع أيضاً مقامة واحدة مرصّعة[1] تتجمّع فقراتها اثنتين اثنتين، ولكنّها تزيد على المزدوجة بقافية أخرى داخليّة. وأخرى مدبّجة (أو موشّحة)[2]، كلّ فقرة فيها مركّبة على منوال سابقتها، وكلّ كلمة في الفقرة تطابق نظيرتها في الفقرة المواليـة في البنية والصّوت الأخير أيضاً. وجاءت المقامة السّادسة عشرة من المجموع مثلّثة تتجمّع فقراتها ثلاثاً ثلاثاً، كلّ ثالوث مسجوع على حرف واحد، والمقامات الخمس الباقية موحّدة السّجع من أوّلها إلى آخرها، ولذلك عَنْوَنَ كلّ واحدة منها باسم الحرف الذي بناها عليه.

وقد أثّرت ضروبُ السّجع التي تخيّرها السّرقسطيّ وما صحبها من توحيد وازدواج وتثليث وغيرها من الأساليب المذكورة في بنية المقامة ككلّ تأثيرَها في بنية الفقرة وهي الوحدة الكلاميّة فيها من حيث هي كانت تتحكّم في طول المقامة والفقرة وقصرهما، وفي نغمة الكلام فيهما تحكّمَها في موضوع المقامة العامّ ووجهة الأفكار فيها وتقسيم أجزائها بحسب القوالب الصّوتيّة والبنيويّة المتخيّرة.

يظهر تأثيرها في مدى المقامة خاصّة في المقامتين اللّتين كتبهما على نسق حروف الهجاء والمقامتين اللّتين كتبهما على نسق أبجد، فكانت نصوص هذه المجموعة أقصر «المقامات اللّزوميّة» من قِبَل أنّ عدد فِقَر كلّ منها محدودٌ بضِعْف عدد حروف النّسق المتّبَع. وأمّا تأثيرها في مدى الفقرة فدليله النّزعة إلى التّساوي

---

1 المقامة عدد: 17.

2 المقامة عدد: 18.

بين الفقرتين في المقامات المزدوجة وبين الثّلاث فقرات في المثلّثة وبين جميع الفقرات في الموحّدة عادة، وبين كلّ فقرتين متتاليتين منها على وجه الخصوص، ذلك أنّ الكاتب عمد إلى بناء المقامات الموحّدة على الازدواج في التّركيب وإنْ لم تزدوج في السّجعة كما يتّضح ذلك في هذا القسم الأوّل من المقامة الدّاليّة[1]:

قَالَ: حَلَلْتُ زَبِيد[2]
وأنا أَقُودُ الخَيْلَ والعَبِيد
وأَرْفُلُ فِي البُرُود
وَأَكْرَعُ مِنَ العَيْش فِي بَرُود[3]
لاَ أَصْبُو إلاَّ إلَى خَرِيدَة
وَلاَ أَلْهَجُ إلاَّ بِمِقْنَبٍ[4] أَوْ جَرِيدَة[5]
أَرْكَبُ القُحَمَ[6] الشِّدَاد
وَأَرِدُ النِّطَافَ[7] والعِدَاد[8]
فَحِيناً لِلطِّرَاد
وَمُقَانَصَةِ الشُّرَاد
وآونَةً لِلْجِلاَد
وَبَذْلِ الطَّرِيفِ والتِّلاَد

ومن أدلّة تأثير ضروب السّجع المتخيّرة في بنية الفقرة أيضاً خضوع الفقرتين للموازنة بحيث تكاد كلّ اثنتين تشتركان في منوال واحد كما في هذه الفقرات من المقامة المدبّجة[9]:

قالَ: كُنْتُ فِي رَيَّان الحَدَاثَةِ والشَّبَاب
وَرَيْعَان الدَّمَاثَةِ والحِبَاب[10]

1 هي المقامة عدد: 35.
2 هي أكبر مدينة باليمن بعد صنعاء.
3 صفة من بَرَدَ بمعنى صار بارداً.
4 وعاء للصّائد يجعل فيه ما يصيده.
5 الجريدة: قضيب النّخل المجرّد من خوصه. والجريدة العصا مطلقاً.
6 القُحَم: مفرد قُحْمَة: الأمر الشّاق.
7 النِّطاف: ج نطفة: الماء الصّافي قلّ أو كثُر. البحر.
8 العِداد مصدر عَادّهُ أي ناهضه في الحرب.
9 هي المقامة عدد: 18.
10 الحِباب مصدر حابّ: أظهر المحبّة.

قَدْ خَلَعْتُ الرَّسَنَ والعِذار[1]
وَقَطَعْتُ اللَّسَنَ وَالإعْذار
وَتَلَقَّيْتُ الرّايَةَ باليَمِين
وَحَوَيْتُ الغَايَةَ بِالهَزِيلِ وَالسَّمِين
فَلاَ مَرْكَبُ مِنَ اللَّهْوِ إلاَّ وَفِي يَدَيَّ زِمَامُه
وَلاَ مَذْهَبُ للسَّهْوِ إلاَّ وَعَلَيَّ إذْمَامُه[2]
لاَ أَدْرِي سِوَى السَّعْدِ صَاحِبَاَ
وَلاَ أَسْرِي بِغَيْرِ الجَدِّ مُصَاحِبَا

وأمّا تأثير ضروب السّجع وأساليب التّقفية المذكورة في نغمة المقامة والفقرة معاً فدليله اختلاف الميزان الإيقاعيّ في النّصّ باختلاف نظام الحروف المتّبع في سجع المقامة ونظام تجميع الفقرات. فإذا بالموحّدة رتيبة النّغمة والمزدوجة قريبة في نغمتها من نغمة الشّعر العربيّ، إذ تعامل كلّ فقرتين منها معاملةَ شطريْ البيت من الشّعر، أمّا المثلّثة والمرصّعة والمدبّجة فأكثرُ حيويّةً وتنويعاً وإنْ كانت أكثرَ قوالبَ وأعقدَ نظاماً. وربّما لذلك لم يكتب السّرقسطيّ على منوالها كثيراً من المقامات.

وأمّا تفاعل أساليب السّجع المستخدمة وموضوع المقامة فمنْ علاماته تفاوتُ القيمتين القصصيّة والشّعريّة فيها من مقامة إلى أخرى بتفاوت نظام السّجع المتّبَع. فأحداث القصّة تتقدّم ببطء شديد وتَقِلُّ معها الحركة وتضعف فيها المشاهد في المقامات المثلّثة والمرصّعة والمدبّجة والموحّدة، في حين يقوى الإيقاع فيها وتتحوّل الدّوالّ من وسيلة في الأداء إلى غاية في البناء على عكس ما يقع في المقامات المزدوجة المجرّدة من التّرصيع والتّدبيج، فهذه أثرى أحداثًا وأنشط حركةً وأقوى مشاهدَ، وليست أكملَ نظاماً صوتيًّا وإيقاعيًّا ولا أمثلَ بناءً مع أنّها تبقى كبيرةَ الطّاقة الفنّيّة الجماليّة إذا قيست بالنّثر المرسل.

وكما كان لها تأثير في موضوع المقامة العامّ كان لها تأثير في معانيه الجزئيّة، فإذا الأفكار تخضع حيناً للازدواج وحيناً آخر للتّثليث، وحيناً للتّرصيع وحيناً آخر للتّدبيج والتّوشيح بصورة تبيّن أنّ الكاتب لا يرسلها إرسالاً ولا يقيّدها

---

1 العِذار: ما سال من اللّجام على خدّ الفرس.
2 إذمام: مصدر أذمّ: وجده مذموماً.

تقييداً، وإنّما هو يروّضها ترويضاً، يطوّعها للقالب ويطوّع القالب لها بحيث تضعف طاقتُها الأدائيّة وفي الوقت نفسه تقوى طاقتُها البنائيّة على غرار ما تمّ له في المجموعات الثّلاث التّالية من المقامة المثلّثة[1]:

1. وَكُنْتُ مِمَّنْ يَرَى أَنَّ الفَقْرَ شَرَف
وَالغِنَى سَرَف
وَالنِّعْمَةَ تَرَف

2. وَإِنْ كَانَ قَدْ كَثُرَ اللِّجَاج
وَتَشَعَّبَ الاحْتِجَاج
وَتَكَافَأَتِ الحِجَاج

3. فَأَلْفَيْتُ بِهَا ثَلاَثَةَ شُخُوص: مِنْ سَادِرٍ هَائِم
وَسَابِحٍ فِي سَرَابِهَا عَائِم
وَوَاقِعٍ عَلَى مَوْرِدِ الهَلَكَةِ أَوْ حَائِم

ففي المجموعة الأولى كان بإمكان المؤلّف الاستغناء عن الفقرة الثّالثة «وَالنِّعْمَةَ تَرَف» لأنّ المقابلة تمت له بين الفَقْر والغِنَى في الفقرتين الأولى والثّانية، ولأنّ الفقرتين الثّانية والثّالثة تتقاربان في أبعاد الدّلالة بحيث يَظْهَر أنّ إتيانه بالثّالثة كان من باب التّمطيط اللاّزم لتكوين هذا الثّالوث.

لكنّ دقائق المعاني في الفقرة الثّانية كانت متكافئة مع حجم القالب البنيويّ بأركانه الثّلاثة لِما بين اللّجاج والاحتجاج والحِجاج من تدرّج منطقيّ وما في دلالة كلّ فقرة من زيادة فائدة مقبولة.

وكذلك الأمر كان بالنّسبة إلى فقرات المجموعة الثّالثة بسبب قيامها على التّفصيل بـ «من»:

أَلْفَيْتُ ثَلاَثَةَ شُخُوص: مِنْ ... و... و...
1 2 3

لكنّنا لا نجد هنا مبرِّراً لحصره الحديث في ثلاثة شخوص بدل اثنين أو أكثر من ثلاثة لا من جهة الأحداث ولا من جهة الموضوع، فيبقى مبرّرها الوحيد في رأينا كون المقامة مثلّثة.

---

1 هي السّادسة عشرة.

فكتابة المقامة تغدو في النّهاية كلعبة «الحروف والأرقام»، لكنّها لعبة حروف وأرقام مدمجة أساسها تطويع الحرف للرّقم وتطويع الرّقم للحرف، وهدفها الوصول إلى الغاية وهو المعنى في صورة جميلة وإنْ كان ذلك بعدم الالتزام بمبدأ الاقتصاد. فليست هي صنعة في الحرف مجرّدة اعتباطيّة، وإنّما هي صنعة مبرّرة ومطابقة لصنعة الرّقم، وهذا الذي جعل من مقامات السّرقسطيّ عملاً إبداعيًّا شعريًّا في حقيقته الأصليّة وإنْ لم يكن في مستوى الإطار العامّ إلاّ مجرّد عمليّة توليديّة كما سبق أن بيّنّا. ففي هذا الكلام نجد أنّ الرّقم الحسابيّ يبرّره الحرف الكلاميّ، والحرفَ الكلاميّ يبرّره الرّقم الحسابيّ. ونجد أنّ كليهما يبرّره المعنى الفكريّ والشّعوريّ أكثر ممّا كان هو مبرّراً لهما. فهي عناصر ثلاثة متفاعلة وتفاعلها هو دليلُ سموّ الكلام في هذه المقامات من مجال الإخبار والتّوثيق إلى مجال الإيحاء والجمال، يخضع فيه الكلام للمجهود الأقصى القائم في منطق الشّعر لا للمجهود الأدنى القائم في منطق اللّغة.

وعلى العموم نرى أنّ السّجع في مقامات السّرقسطيّ أكثر تعقيداً وثراء من القافية في الشّعر، وهي بذلك تقوّي قيمته الإيقاعيّة تقوية لا تقدر القافية في الشّعر عليها.

ووظيفة السّجع مرتبطة بوظيفة الإيقاع في الفقرة والنّظام الصّوتيّ الذي تخضع له المقامة ككلّ، ومرتبطة بقابليّة المعاني فيها لمطاوعة القالب الصّوتيّ الإيقاعيّ ارتباطها بأوزان الكلمات المقاطع، وهذه قضيّة ندخل إلى البحث فيها من باب مسألة لزوم ما لا يلزم في المقامة وما ولّدته من أساليب وما صحبها من استعمالات.

سَمّى السّرقسطيّ مقاماته «المقامات اللّزوميّة» لأنّه التزم فيها قبل حروف السّجع حروفاً أخرى تختلف عن حروف السّجع وتخضع للازدواج عادة حتّى في المقامات الموحّدة والمرصّعة والمدبّجة من غير الموحّدة ما عدا في المقامة المثلّثة حيث تخضع حروف اللّزوم للتّثليث، زيادة على التزامه بغير ذلك من أساليب التّوشيح التي تحدّثنا عنها.

و«لزوم ما لا يلزم» عبارة قديمة عن ظاهرة فنّيّة شاعت في الشّعر والنّثر سواء[1] "وهو أن يلتزم الشّاعر ما لا يجب

---

1 دائرة المعارف الإسلاميّة، ط. 2، فصل «لزوم ما لا يلزم».

عليه"[1] أو "أن يلتزم النّاظم والنّاثر ما لا يلزمه"[2] "وأصله التزام النّاظم أو النّاثر حرفاً آخر قبل حرف القافية أو السّجع، وهو أن تكون الحروف التي قبل الفاصلة حرفاً واحداً"[3]، وبقيّة عناصر اللّزوم متغيّرة من أديب إلى آخر، ولذلك اضطرّ المعرّي (ت 449 هـ / 1058 م) إلى تعريف اللّزوم الذي سار عليه في **لزوميّاته** وتفصيل الحديث عن عناصره، قال في تعريف «لزوم ما لا يلزم»: "معنى هذا اللّقب أنّ القافية لها لوازم لا يفتقر إليها حشو البيت ولها أسماء تعرف"[4]، وقد أشار إليه بفعل التّكلّف أيضاً حيث قال: "وقد تكلّفت في هذا التّأليف ثلاث كلف..."، كما أشار إليه ابن جنّي (ت 392 هـ / 1005 م) بفعل الوجوب. وتُطلق على ما كان من اللّزوم في غير القافية مصطلحات الإعنات والالتزام، وبعض القدماء يستعملون أيضاً مصطلحات التّضمين والتّشديد والتّضييق في معناه أيضاً[5]. "والملتزم ما لا يلزم له مندوحة في العدول إلى غيره"[6] ومن لا مندوحةَ له في العدول إلى غير ما التزمه لا يُعَدُّ ملتزماً بما لا يلزم. ولذلك عَدُّوا اللّزوم تطوّعاً[7] بما لا يلزم وتبرّعاً[8].

وأمّا غرضهم من لزوم ما لا يلزم فإظهارُ القدرة اللّغويّة والتّأنّق في الكتابة الأدبيّة "فهذا إنّما يفعله الشّاعر لقوّته، ولو تركه لم يدخل عليه ضعف"[9] أو هو يفعله ليدلّ بذلك على غُزْره وسعة ما عنده[10].

وشرط النّجاح فيه عند ابن الأثير عدم التّكلّف، قال: "أمّا المتكلّف [منه] فهو الذي يأتي بالفكرة والرّويّة وذلك أن يُنْضَى الخاطر في طلبه، ويبعث على تتبّعه، واقتصاص أثره، وغيرُ المتكلّف يأتي مستريحاً من ذلك كلّه. وهو أن يكون

1 ابن جنّي، **الخصائص**، مصر، 1952، ج. 2، باب في التّطوّع بما لا يلزم، ص: 234.
2 ابن الأثير، **المثل السّائر**، مصر، 1960، ج. 1، ص: 372.
3 **المرجع نفسه**، ص: 365.
4 المعرّي (أبو العلاء)، مقدّمة **اللّزوميّات**، كامل الكيلاني، مصر، ط. 2، 1924، ص ص: 1–2.
5 انظر: **دائرة المعارف الإسلاميّة**، فصل: «لزوم ما لا يلزم».
6 ابن الأثير، **المثل السّائر**، ص: 372.
7 انظر: ابن جنّي، **الخصائص**، ص: 234.
8 انظر: المعرّي، مقدّمة **اللّزوميّات**، ص: 18.
9 **المرجع نفسه**، ص: 19.
10 انظر: ابن جنّي، **الخصائص**، ص: 234.

الشّاعر في نظم قصيدته، أو الخطيب أو الكاتب في إنشاء خطبته أو كتابته، فبَيْنَا هو كذلك إذ سَنَحَ له نوعٌ من هذه الأنواع بالاتّفاق لا بالسّعي والطّلب"[1].

ولكنّ التّكلّف عند المعرّي شرط فيه لا شرط للنّجاح فيه، فالذين لا يلتزمون ما لا يلتزم في نظره "يَتَّبَعون الخاطر كأنّه هادي الرّكبان أينما سلك فهُمْ له تابعون"[2]. وليس النّجاح أقرب إليهم بالضّرورة من سواهم إذا لم يلتزموا ما لا يلزم.

ونستخلص من هذه المواقف أنّ اللّزوم في عرف العرب ليس قيداً مسلّطاً على الأديب، وإنّما هو طريقة خاصّة في النّظم والنّثر يلتزمها الأديب بمحض إرادته واختياره، وإذا رأوا فيه دليلاً على إظهار القدرة اللّغويّة فإنّنا نرى فيه أيضاً وقبل كلّ شيء خلقاً لإمكانات غير مألوفة في الإبداع. ولكنّ أغلب الدّارسين ولا سيّما المحدثين أخذوا اللّزوم في معنى سلبيّ وهو معنى فقدان الحرّيّة. وليس هو معناه الأصليّ في تقاليد الكتابة والشّعر ولا هو معناه في عُرف اللّغة. فاللّزوم لغةً هو الوفاء للشّيء "والدّوام عليه"[3]، ومنه الالتزام وهو الاعتناق. والدّوام على الشّيء يقتضي احتراماً له وانضباطاً، ولكنّه في الأصل لا يكون إلاّ عن اختيار. فمعنى اللّزوم كما فهمناه عن العرب وكما لمسناه في التّطبيق عندهم هو الاختيار، والذي هو أقرب إلى معنى التّقيّد إنّما هو لزوم ما يلزم، ولم يكن للمبدع فيه اختيار، أمّا لزوم ما لا يلزم فهو عين الاختيار الحرّ لنمط مخصوص في الكتابة والإبداع.

وإذا كان لزوم ما لا يلزم يقوم أساساً على عدم الاكتفاء بما يلزم في مستوى المبنى فإنّه كثيراً ما يصحبه عدم الالتزام بما يلزم في مستوى المعنى وعدم الالتزام ببعض ما يلزم في مستوى المبنى نفسه. فالمعرّي مثلاً لم يلتزم بنية القصيدة التّقليديّة ولا خضع شعره في اللّزوميّات لشروط الاستهلال والحشو والتّخلّص والختام التي اشترطها المنظرون، كما لم يلتزم في مستوى المضمون الأغراضَ التّقليديّة بأنواعها. فلعلّ طرافة شاعر كالمعرّي تكمن في كونه لم يلتزم ما يلزم أكثر ممّا تكمن في لزومه ما لا يلزم. وهذا جانب لم يبحث فيه الدّارسون إذ تقيّدوا غالباً بعنوان لزوم ما لا يلزم وقلّما بحثوا فيما صحبه من عدم لزوم ما يلزم.

---

1 ابن جنّي، الخصائص، ص: 374.

2 المعرّي، مقدّمة اللّزوميّات، ص: 20.

3 ابن منظور، لسان العرب، مادّة: [ل.ز.م].

ومهما يكن الأمر فمرجع المسألة في الحالتين إلى الاختيار، اختيار الكتابة على نمط مخصوص ليس هو النّمط المتعارف المألوف، فلا بدّ هنا من تعديل في منهج بحث المسألة منطلقه التّخلّي عن اعتبار اللّزوم قيداً للحرّية في الكتابة بصفة آليّة ومبدئيّة. فاللّزوم اختيار كاختيار لغة الكتابة ومستواها وغرضها ونوعها. أمّا كونه اختياراً خاصًّا فهذا الذي ينبغي فحصه لبيان مقدار مساهمته في مبنى الكلام ومعناه ولا يجوز إدراجه في باب العيوب مسبقاً.

واللّزوم صوت -أو مجموعة أصوات- يحيل على صوت لأنّه يماثله. وكثيراً ما ولّد اللّزوم مع السّجع الثّريّ في مقامات السّرقسطيّ جناساً بين مقاطع الفقرات فتحوّل لزوم الأصوات إلى لزوم كلمات تحيل على كلمات وعلامات ترتبط بعلامات، وقد ولّد ذلك -عندما انضاف إلى المناسبة بين أوزان الكلمات وبنيات الفِقَر- مطابقةً بين التّراكيب وأخضع المعاني لعلاقات محكمة وتوظيف جديد بحيث انتظمت مترادفةً حيناً متضادّةً حيناً آخر، مقصودة في معانيها الأصليّة السّابقة ومعانيها الفرعيّة اللاّحقة جميعاً.

فإخضاع السّرقسطيّ كلامه للسّجع ولزومه فيه ما لا يلزم ونزعته إلى الموازنة بين ألفاظه ولا سيّما بين مقاطع الفقرات من ناحية، وبين تركيب كلّ زوجيْن من ناحية أخرى، جَعَلَ المقطعين في كلّ زوجٍ متجانسين إلاّ في حالات قليلة تقاربت فيها الأصوات تقارباً جزئيًّا وكان جناساً ناقصاً غالباً. فغلبة الجناس في هذه المقامات مظهر أساسيّ من مظاهر اللّزوم فيها وعلامةٌ أخرى على مدى تأثير اللّزوم في المبنى والمعنى معاً. ذلك أنّ المتجانسيْن يتقاربان في الأصوات ويختلفان في الدّلالة بصورة تدلّ على أنّ الكاتب يجعل من ترديد الدّوالّ وسيلةَ ربطٍ بين الفقرتيْن حيث يدلّ المتجانس الأوّل على المعنى بلفظه، ويدلّ المتجانس الثّاني على معنى آخر بصَوْتَم من صَوَاتِمِه. فالكاتب يستغلّ ما يُسَمّى اليوم بظاهرة التّقطيع المزدوج في اللّغة فيطبّقها في كلامه، إلاّ أنّه يقتصد في الصّوَاتِم ولا يقتصد في الأصوات مما يجعل ألفاظه المتجانسة يعظُمُ فيها شأن طاقتها الموسيقيّة ويَقْوَى معه شأنُ طاقتها الدّلاليّة في الوقت نفسه من قِبَل خروج معاني الألفاظ فيها مصحوبةً دائماً وأبداً بموسيقى متولّدة من ترديد أصواتها تنبّه عليها. ولم يتمّ له ذلك دائماً وأبداً مع المحافظة على دقّة المعنى ووضوح الفكرة، ولكنّ هذا جانبٌ يُضَحّي به المبدِع أحياناً في سبيل المحافظة على نسق الموسيقى.

ومن الأساليب التي تولّدت من الازدواج والموازنة بين الفِقَر في المقامات اللّزوميّة النّزعةُ إلى التّرادف بين المفردات من ناحية وبين الفِقَر من ناحية أخرى. فهذا أسلوب آخر التزمه الكاتب في أغلب كلامه، ويمثّل ظاهرة تأتي لعكس ما يأتي له الجناس لأنّ أساسه التّقارب في المدلولات والاختلاف في الدّوالّ. فهو وسيلة تحكم الانسجام بين المعاني الجزئيّة داخل الفقرة وبين المعاني الجزئيّة المبثوثة في فقرتين أحياناً. فإذا اللفظ الأوّل من الترادفيْن يدلّ على المعنى من وجه، والثّاني يدلّ عليه من وجه آخر قريب من الأوّل أو من الوجه نفسه في حالة التّرادف الكامل، على غرار ما تمّ له في القسم التّالي من المقامة السّابعة والثّلاثين (وهي على نسق الحروف)، وقد أبرزنا فيها الكلمات المتقاربة في الدّلالة:

قَالَ كُنْتُ زَمَانَ **التَّكَهُّلِ والاسْتِواء**
قَدْ رَأَيْتُ رَأْيَ **الاعْتِزَالَ والانْزِوَاء**
وطَوَيْتُ صُحُفَ الآدَاب
وَمَحَوْتُ أَثَرَ تِلْكَ الأَنْدَاب[1]
وَطَلَّقْتُ بَنَاتِ الصَّبْوَةِ بَتَاتًا
وَلَبِسْتُ التَّوْبَةَ عَبَاءَةً وَبَتَاتًا[2]
وَتَعَوَّضْتُ مِنَ **المَثَانِي وَالمَثَالِث**[3]
بِثَوَانٍ مِنَ الذِّكْرِ **وَثَوَالِث**
أَدْرَعُ ثَوْبَ الدَّيَاجِي
وَأُطِيلُ بِرَسْمِ البِرِّ **طَوَافِي وَعِيَاجِي**

وهذه أمثلة من المقامة نفسها تقاربت فيها دلالة الفقرتين:

وَقَدْ سَالَتْ غُرَّةُ الصَّبَاحِ ≃ وَوَلَّتْ دَوْلَةُ الِصبْاحِ
فَقُمْتُ كَأَنِّي عَلَى أَوْفَاز[4] ≃ أَخَا عَجَلٍ وَانْحِفَاز[5].

---

1 الأنداب: ج نَدْبَة ونَدَبَة: أثر الجرح الباقي على الجلد.
2 البتات: ج أبتّة: الجهاز.
3 المثاني: ج مَثْنى: ثاني أوتار العود. والمثالث: ج مِثْلَث: ثالث أوتار العود.
4 أوفاز: ج وفز، العجلة: يقال نحن على أوفاز أي على أهبة السّفر.
5 انحفاز: مصدر انحفز: مطاوع حفز، بمعنى أعجله أمرٌ وأزعجه.

فأساس هذه العمليّة الاقتصاد في المعاني باستعمال دوالّ تتقارب في الدّلالة أو تتّحد فيها، ونتيجتها تسخير كلّ مترادفيْن إلى تأكيد معنى واحد وفي ذلك إغناء للميزان الصّوتيّ وإيفاء بحقّ القالب الموسيقيّ المتخيَّر.

من ذلك النّزعة إلى التّرادف في الأزواج التّالية[1] وهي لا تختلف إلاّ بما يلزم من فرق يدلّ على تكامل الشّقّيْن واشتراكهما في التّعبير عن معنى رئيسيّ واحد:

الكهل ≃ الاستواء ← النّضج.
(الخصوص ← العموم)
الاعتزال ≃ الانزواء ← التّفرّد
(الخصوص ← العموم)
الطّواف ≃ العياج ← التّجوال
(اتّجاه ← اتّجاه معاكس)
الرّكوع ≃ السّجود ← التّعبّد
(سابق ← لاحق)
عجل ≃ انحفاز ← السّرعة
(مصدر الفعل ← مظهر وقوعه)

وقد صحبت نزعة التّرادف في مقامات السّرقسطيّ نزعة التّقابل إلاّ أنّ التّقابل كان في خدمة التّرادف عموماً كالتّقابل بين العموم والخصوص والقياسات والنّصوص في قوله[2]:

العِلْمُ عُمُومٌ وخُصُوص
وَقِيَاسَاتٌ وَنُصُوص

أو التّقابل بين الفقرتيْن في مثل قوله:

تَعَوَّضْتُ مِنَ المَثَانِي وَالمَثَالِث ≠ بِثَوَان مِنَ الذِّكْرِ وَثَوَالِث
صَرَفْتُ لِحَاظِي / عَنْ أَهْلِ الأَحَاظِي ≠ وَمِلْتُ إِلَى النُّسَّاكِ / وَذَوِي الوَرَعِ وَالإِمْسَاك

1 من المقامة 37.
2 من المقامة 37.

فأساس المتقابلَيْن في هذه النّماذج إثبات الموجب ونفي السّالب بشكل يفضي إلى التّأكيد، وإنّما التّأكيد معنى يأتي له التّرادف في الأصل.

وممّا يجدر ملاحظته أنّ الكاتب عامل اللّفظَيْن المترادفَيْن أو المتقاربَيْن في الدّلالة معاملةَ اللّفظ الواحد، فقلّما عثرنا على أثر للتّكرار فيهما. فإذا لم تتنوّع المعاني كثيراً في حشو الفقرة ولم تكن الأحداث فيها تتقدّم بسرعة فإنّ الألفاظ مع ذلك لم يأت كثيرٌ منها زائداً على الحاجة.

ومهما يكن الأمر فقد تلافى المؤلّف ضعف الطّاقة الدّلاليّة التي كانت في بعض ألفاظ الحشو بقوّة الطّاقة الدّلاليّة التي كانت في الألفاظ المقاطع المتجانسة. فإذا كان أساسُ الكتابة النّثريّة استعمالَ عدد من الألفاظ على قدر عدد المعاني، وأساسُ الكتابة الشّعريّة استعمالَ قليل من الألفاظ للتّعبير عن كثير من المعاني فإنّ أساس كتابة هذه المقامات استعمال كثير من الألفاظ للتّعبير عن قليل من المعاني في حشو الفِقَر وتلافي ذلك باستعمال قليل من الألفاظ للتّعبير عن كثير من المعاني في مقاطعها. وفي كلتا الحالتين ترديد يعزّز إيقاع الكلام، ترديد للمدلولات فترديد للدّوالّ، وفي كليهما تأنّقٌ يؤدّي إلى قلّة الدّقّة في المعاني والبطء في سير الأحداث ولا سيّما أنّ السّرقسطيّ استعمل مضطرًّا بعض الغريب من الألفاظ، ولكنّه حاول التّوفيق بين الصّوت والمعنى في كثير من الأحيان والتّخفيف من خَطْبِ اللّزوم بأنْ تخيَّرَ ألفاظه من سجلات لغويّة مرنة لتعدّد نماذجها وتنوّع مبانيها وشموليّة دلالاتها كالمصادر والجموع. لكنّ ضعف الجانب القصصيّ التّمثيليّ كان الضّريبة التي دفعها مقابل تقوية الجانب الإيقاعيّ. ولعلّ دراسة الإيقاع تزيد ذلك توضيحاً.

درس ابن الأثير مدى الفقرة في السّجع ومظاهر تأثير بنيتها في الإيقاع. واتّخذ من اللّفظة أو الجزء مقياساً يقيس به الفِقَر ويعيّن به مقادير الاعتدال والزّيادة والنّقصان في مجموعاتها. ولم يُعَرِّف ابن الأثير اللّفظة ولكنّه ضرب أمثلة عديدة ذَكَرَ أعداد اللّفظات فيها معتمداً على صورة الكلام الخطّيّة. فاللّفظة عنده كما تبيّنّاها من أمثلته هي كلّ مفردة أو عبارة تكوّن وَحدة خطّيّة في الكتابة باستثناء حرف الواو العاطف فإنّه يضمّه إلى معطوفه في التّقدير. قال: "مثال ذلك ما ذكرتُه في وصف صديق، فقلت:

(الصّديق مَنْ)[1] لَمْ / يَعْتَضْ / عَنْكَ / بخَالِف
وَلَمْ / يُعَامِلْكَ / مُعَامَلَةَ / حَالِفِ
وَإِذَا / بَلَغَتْهُ / أُذُنُهُ / وِشَايَةً / أَقَامَ / عَلَيْهَا / حَدَّ / سَارِق / أَوْ قَاذِفِ

فالأولى والثّانية هاهنا أربع لفظات لأنّ الأولى: «لَمْ يَعْتَضْ عَنْكَ بِخَالِف» والثّانية «وَلَمْ يُعَامِلْكَ مُعَامَلَةَ حَالِفِ» وجاءت الثّالثةُ، عشرَ لفظات"[2].

واعتماد ابن الأثير الوَحدة اللّفظيّة أو الخطّيّة دون الوَحدة الصّوتيّة في تقدير مدى الفقرة دليلٌ على أنّ السّجع في نظره ينبغي أن يقاس بغير مقياس الشّعر لِما فيه من مرونة في الإيقاع وتنوّع في الموازين[3]، فلم يَرَ -وهو مُحِقّ- أجزاء العروض وهي تفعيلاته صالحة لوزن السّجع، ولا قاده ذلك إلى استنباط تفعيلات خاصّة به، فرضي الوَحدة اللّفظيّة له مقياساً. لكنّ هذا كان يستقيم له لو كانت الوحدات اللّفظيّة متوازنة دائما وأبداً من فقرة إلى أخرى داخل كلّ مجموعة زوجيّة أو ثلاثيّة. وبما أنّ الموازنة تظهر في السّجع وتختفي لا نرى الوحدة اللّفظيّة ناجعة في تقدير مدى فقراتها. فإذا كان ابن الأثير يرى تساوياً بين الفقرتيْن التّاليتيْن:

لَمْ / يَعْتَضْ / عَنْكَ / بِخَالِف
وَلَمْ / يُعَامِلْكَ / مُعَامَلَةَ / حَالِف

لقيام كلّ منهما على أربع لفظات فإنّنا نرى تفاوتاً بينهما بسبب اختلافهما في عدد المقاطع، فالأولى تَعُدّ ثمانية مقاطع والثّانية ثلاثة عشر مقطعاً[4].

والمشكل الثّاني الذي يُبْسَط في السّجع بعد وَحدة القياس هو مشكل قاعدة الاعتدال وهي في نظر ابن الأثير أن يكون تأليف السّجع "مِنْ إحدى عشرة لفظة إلى اثنتي عشرة لفظة"[5]، وما كان دون ذلك فهو السّجع القصير، وما زاد عليه

---

1 ما وضعناه بين قوسين لم يعتبره ابن الأثير في العدّ والسّبب أنّه كلام مشترك بين الفقرتين يقدّم لهما ويربط بينهما.

2 ابن الأثير، المثل السّائر، ج. 1، ص: 334.

3 لا شكّ في أنّ ذلك يرجع إلى أنّه كسائر اللّغويّين لم يعرف مفهوم المقطع كما ذهب إلى ذلك محمود المسعدي (*Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe* ص: 13)، وإن كان هذا المفهوم معروفاً عند الفلاسفة منهم، انظر: عبد السّلام المسدّي، **التّفكير اللّسانيّ في الحضارة العربيّة**، تونس، 1981، ص: 260، وما بعدها.

4 إذا وقفنا على السّكون في الفقرة وهو ما نعتمده في البحث.

5 ابن الأثير، المثل السّائر، ج. 1، ص: 337.

فهو الطّويل. ولم يبيّن لنا صاحب «المثل السّائر» كيف توصّل إلى هذه القاعدة. وأغلبُ الظّنّ أنّه استنبطها من سجع القرآن لأنّ جميع الأمثلة التي ضربها في هذا الباب أمثلة قرآنيّة حيث تَعُدُّ الفقرة التي اتّخذها مثالاً على المعتدلة ذات الإحدى عشرة لفظة واحداً وثلاثين مقطعاً، والفقرة المعتدلة ذات الاثنتي عشرة لفظة واحداً وأربعين[1].

ويَعْتبر المسعدي -وهو ممّن اعتمدوا في دراسة السّجع الوَحدة الصّوتيّة المتمثّلة في المقطع- أنّه لا بدّ من إدخال العامل الفيزيولوجيّ في دراسة مدى فقرات السّجع. فاعتدال الفقرة عنده ينبغي أن يكون مقياسه مطابقة مداها المدى الذي تستغرقه عمليّة التّنفّس العادية. وهذه العمليّة لا تتجاوز في اعتقاده حدودَ اثني عشر مقطعاً[2]، فما كان من الفقرات دون ذلك يورّث الكلامَ تقطّعاً والصّوتَ تهدُّجاً، وما زاد عليه يُورّث الكلامَ ثقلاً والصّوتَ إجهاداً. وحجّته في ذلك أنّ الشّعر الفرنسيّ مثلاً لا يتجاوز بيتُ الشّعر منه في أقصى حدوده اثني عشر مقطعاً. فيكون بيت الشّعر العربيّ على هذا الأساس مساوياً على العموم مدى نفَسَيْن عاديّين إذ يبلغ في أقصى حدّ له ثلاثين مقطعاً. ولعلّه يبلغ أكثر من ذلك مدى فلربّما ساوى مدى عمليّة التّنفّس ثلاث مرّات إذا قارنّاه بالشّعر الفرنسيّ. فمعدّل البيت في مناجاة «هرميون» من مسرحيّة «أندروماك» الشّعريّة مثلاً لا يتجاوز ثانيتين وأربعاً وأربعين لحظة[3]، بينما يبلغ مدى بيت من البسيط (28 مقطعاً) لأبي تمّام تسع ثوان كاملة[4].

ويرى المسعدي أنّ ابن الأثير لم يفطن إلى علاقة الكلام بعمليّة التّنفّس فبقيتْ تقديراتُه غيرَ ذات دعامة صوتيّة[5].

والحقّ أنّ ابن الأثير كان عارفاً بها. فقد أورد في «المثل السّائر» كلاماً لأبي إسحاق الصّابي (ت 384 هـ / 994 م) ربط فيه بين النّفَس ومدى البيت في الشّعر: قال: "[قال الصّابي]... ولسائل أن يسأل فيقول: مِنْ أيّ جهة صار الأحسنُ في معنى الشّعر الغموض وفي معاني التّرسّل الوضوح؟ فالجواب أنّ الشّعر

---

1 انظر: ابن الأثير، المثل السّائر، ج. 1، ص: 337.

2 انظر: المسعدي (محمود)، *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe*، ص: 17.

3 2" 73 ≃ 2" 44'''.

4 انظر: ابن الشّيخ (جمال الدّين)، *Poétique arabe*، باريس، 1975، ص: 237.

5 انظر: المسعدي، *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe*، ص ص: 21–22.

بُنِيَ على حدود مقرّرة وأوزان مقدّرة، وفُصِلَتْ أبياتُه. فكان كلّ بيت منها قائماً بذاته وغير محتاج إلى غيره، إلاّ ما جاء على وجه التّضمين وهو عيبٌ. فلمّا كان النّفَس لا يمتدّ في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلامها قليل، احْتِيجَ إلى أن يكون الفصلُ في المعنى فاعتمد أن يلطّف ويدقّ. والتّرسّل مبنيّ على مخالفة هذه الطّريق، إذ كان كلاماً واحداً لا يتجزّأ ولا يتفصّل إلاّ فصولاً طوالاً، وهو موضع وضع ما يهذهذ[1] أو يمرّ على أسماعٍ شتّى من خاصّة ورعيّة، وذوي أفهام ذكيّة، وأفهام غبيّة، فإذا كان متسلسلاً ساغ وقَرُبَ فجميع ما يُستحَبّ في الأوّل يُكْرَهُ في الثّاني حتّى إنّ التّضمين عيبٌ في الشّعر وهو فضيلةٌ في التّرسّل"[2].

وقد ناقش ابن الأثير هذا القول وخالف صاحبَه فيما ذهب إليه من فروق بين الشّعر والنّثر ولا سيّما في قوله إنّ التّرسّل كلام واحدٌ لا يتجزّأ أوْ لا يتفصّل، وزعم بخلافه أنّ كلّ فقرة في السّجع بمنزلة بيت من الشّعر، حيث قال في المحاجّة: "وَهَبْ أنّ الكَلاَمَ المَنْثُورَ كَانَ وَاحِداً لاَ يَتَجَزَّأُ، فَلِمَ كَانَ وَاضِحاً؟ ثُمَّ لَوْ سَلَّمْتَ إلَيْهِ هَذَا فَمَاذَا يَقُولُ فِي الكَلاَمِ المَسْجُوعِ الذِي كُلُّ فِقْرَةٍ مِنْه بِمَنْزِلَةِ بَيْتٍ مِنَ الشِّعْرِ؟"[3].

ولكنّ ابن الأثير لم يناقش الصّابي في اتّخاذه النّفَس مقياساً لتقدير المدى في بيت الشّعر ولا طبّقه في دراسته السّجع ولا بيّنَ مفهوم النّفَس ولا حَدَّ مداه، وإنّما اكتفى بإضافته أنّ كلّ فقره من النّثر بمنزلة بيت من الشّعر. وهذا اعتبار لا يستقيم في نظرنا إلاّ إذا اشترطنا -كما يبدو أنّ ابن الأثير يشترط- أن يكون النّفَس تابعاً للوَحدة الكلاميّة في الشّعر والنّثر خاضعاً لها فيُمَطِّطَ ويُضَيِّقَ بحسب طول الوَحدة وقِصَرها ولا يتّصف بمدى معيّن يصلح أن يكون مقياساً. أمّا إذا عكسنا الأمر واتّخذنا مدى النّفَس في شكله العاديّ القارّ مقياساً أمكن لنا حينئذ أن نتبيّن مدى مطابقة الكلام له أو بُعْدَه عنه، وانتهينا إلى أنّ بيت الشّعر يساوي أحياناً نفسَيْن وأحياناً أخرى ثلاثة، وأنّ وَحدة التّنفّس لا تتجاوز في النّثر مقدارَ اثني عشر مقطعاً أو مقدار فقرة من السّجع عادةً وهو المقدار الذي يبدو صالحاً لدراسة المقامات في ضوئه.

---

1 يهذهذ: يقطع في سرعة أو مرّة بعد مرّة.
2 ابن الأثير، المثل السّائر، ج. 5، ص: 7.
3 المرجع نفسه، ج. 2، ص: 9.

ومهما يكن الأمر فقد برهن هذا المقياس على صلاحيّته للتّطبيق على سجع المقامات بل حتّى على غير السّجع من النّثر الفنّيّ. وقد لاحظ المسعدي في هذا الصّدد أنّ الإيقاع عند الهمذاني والحريريّ وعند الجاحظ (ت 225 هـ / 868 – 869 م) أيضاً في نثره المرسل يخضع للقانون الفيزيولوجيّ إذ تتراوح وحدة الكلام عند جميعهم ما بين ستّة مقاطع وثلاثة عشر أو أربعة عشر مقطعاً[1].

ولعلّ هذه الظّاهرة أكثر وضوحاً في «المقامات اللّزوميّة» للسّرقسطيّ بسبب اعتدال المدى فيها ونزعة الفقرتين إلى التّساوي. فالفقرة في المقامة [القيروانيّة][2] مثلاً تخضع للعامل الفيزيولوجيّ خضوعاً يكاد يكون ملحوظاً من أوّل المقامة إلى آخرها. فإذا حصرنا النّظر في القسم النّثريّ من المقامة لاحظنا أنّ الفقرة عند السّرقسطيّ يتراوح مداها بين ثلاثة مقاطع وثمانية عشر مقطعاً، ويستقرّ حدّه الأعلى في مدى عشرة مقاطع (18 فقرة من 116 ذات 10 مقاطع) وحدّه الأدنى في ستّة مقاطع (16 فقرة من 116 ذات 6 مقاطع)، وحدّه الأقصى في ثلاثة عشر مقطعاً (15 فقرة من 116 ذات 13 مقطعاً) فيكون المعدّل المقطعيّ العامّ في هذه المقامة 9,27 كما يستخلص من الجدول التّالي:

عدد المقاطع في الفقرة	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
عدد الفقرات	1	6	7	16	13	7	7	18	8	9	15	5	0	2	1	1

المعدّل المقطعيّ العامّ:	جملة المقاطع: 1076	= 9,27
	جملة الفقرات: 116	

هذا يعني أنّ مدى الفقرة في المقامة يطابق على العموم مدى النّفس العاديّ مطابقةً تامّة ممّا يسهّل على القارئ التّلفظ بفقراتها دون كلفة ولا مشقّة إذ ليس فيها قِصَرٌ مُخِلٌّ يُحْدِث في الصّوت تهدُّجاً، ولا طولٌ مُمِلٌّ يُحْدِث فيه فتوراً.

ولِمَدى الفقرة في السّجع –عدا أهمّيته الإيقاعيّة في حدّ ذاته– علاقة بمدى أختها في مجموعة الفقرات المزدوجة أو المثلّثة تتحكّم في تقطيع الأصوات والمعاني فتؤثّر في تقطيع المجموعة.

---

1 انظر: المسعدي (محمود)، *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe*، ص: 137.

2 الثّانية والعشرون.

وقد تحدّث ابن الأثير عن الاعتدال في فقرات السّجع والتّفاوت بينها فذهب إلى أنّ السّجع الذي يكون فيه "الفصلان متساويين لا يزيد أحدُهما على الآخر... أشرف السّجع منزلة للاعتدال الذي فيه"[1]. يَليه في المنزلة السّجعُ الذي "يكون الفصل الثّاني [منه] أطول من الأوّل، لا طولاً يخرج به عن الاعتدال خروجاً كثيراً... ودونهما السّجع الذي يكون الفصل الآخر [منه] أقصر من الأوّل وهو... عيبٌ فاحشٌ"[2].

وقد ناقش المسعدي هذا التّصنيف مركّزاً تفكيره على المجموعات الازدواجيّة وخالف ابن الأثير في الحكم ولا سيّما في مبدأ الاعتدال. فالاعتدال عنده يُخْرِج الكلامَ رتيباً رتابةً تحطّ من قيمته الإيقاعيّة، وخالفه في أحكام ما يترتّب على تفاوت الفقرتين في المدى، فذهب المسعدي إلى أنّ قِصَرَ الفقرة الأولى وطولَ الثّانية يورث الكلامَ تهدّجاً وتقطّعاً، وطولَ الأولى وقِصَرَ الثّانية يورثه سهولةً وانسياباً، كلّ ذلك على عكس ما ذهب إليه ابن الأثير. وإنّما اختلف الرّجلان لاختلاف منطلق البحث في السّجع عند كلّ منهما. فأساس السّجع في نظر ابن الأثير الوَحدة الخطّيّة المحقّقَة وما عداها تابعٌ لها، وأساسه في نظر المسعدي وَحدة التنفّس العادية وأمّا وحدات الكلام فتابعة لها.

وقد بيّن لنا النّظر في مقامات السّرقسطيّ أنّ لكلّ حالة من التّفاوت في المدى بين الفقرتين إيقاعاً خاصًّا. فتهدّج الصّوت في حالة قِصَر الفقرة الأولى وطول الثّاني وانسيابه في الحالة المعاكسة من قبيل العوامل التي تُنَوِّع الإيقاع وتلوِّن النّبرة فيه بحسب ما تقتضيه معاني الكلام، فلا تهدّج الصّوت مخلّ بالإيقاع ولا انسيابه محقّق له بالضّرورة. على أنّ التّفاوت قليل في «المقامات اللّزوميّة» نادر. ومهما كان الأمر فقد كانت لحالات التّفاوت القليلة بين الفقرتين في المدى وظيفة العلامة المنبّهة على تغيّر طبيعة العلاقة بين معنى جزئيّ ومعنى جزئيّ آخر، ولم يكن لها دور كبير في مستوى المقامة العامّ لأنّ المقامة عند السّرقسطيّ تكاد تخضع للاعتدال في جميع فقراتها.

بقي أن نبحث مشكل البنية المقطعيّة وهو عامل آخر من العوامل المؤثّرة في إيقاع الكلام. ولعلّ دراسة أنواع المقاطع المستخدمة أقرب مأخذاً من دراسة

---

1 ابن الأثير، **المثل السّائر**، ج. 1، ص ص: 333-335.

2 المرجع نفسه.

توزيعها في وضع البحث الرّاهن.

وعلماء الأصوات في الحديث يقدّرون نسبة شيوع المقاطع القصيرة في كلام العرب بـ 45 %، ويقدّرون نسبة شيوع المقاطع الطّويلة بـ 55 %[1]، أمّا نسبة المقاطع الطّويلة المنفتحة من المقاطع الطّويلة المنغلقة فتتراوح بين النّصف والثّلثيْن[2].

لكنّ هذه النّسب تتفاوت في الشّعر وتفسير تفاوتها عندنا أنّ الشّعر كلام موقّع والنّثر كلام مرسل رتيب[3]. وقد حاول محمود المسعدي تدقيق ذلك بتحديد وظيفة كلّ نوع من أنواع المقاطع في الكلام معتبراً أنّ المقاطع القصيرة في العربيّة تؤدّي وظيفة السّكت[4] أو محطات الاستراحة، وهذه تكثر في النّثر وتقلّ في الشّعر، ولذلك تَغْلب الغنائيّةُ على الشّعر وتكاد تنعدم في النّثر. فإذا قلّت المقاطع القصيرة في الكلام لفائدة الطّويلة المنفتحة، كان كلاماً غنائيًّا موسيقيًّا راقصاً، وإذا كان ذلك لفائدة الطّويلة المنغلقة كان الكلام صلباً قويًّا.

وقد انتهى من تطبيق ما قرّره على مقامات الهمذاني إلى أنّ السّجع فيها كلام موقّع منعدم الغنائيّة إذ تبلغ المقاطع القصيرة فيه نسبة 47,20 % والطّويلة بنوعيها 52,79 % وتبلغ نسبة الطّويلة المنفتحة من الطّويلة المنغلقة نسبة 52,53 %. وفسّر الباحث غلبة هذه الظّاهرة في سجع الهمذاني بنزعة الكاتب فيها إلى الهجاء والسّخرية والنّقد الخفيّ.

هذا رأي مبنيّ على نماذج بيانيّة لا على إحصاء كامل واستقصاء، ويمكن اعتباره -على العموم- يصوّر الواقع في مقامات الهمذاني. ولكنّه واقع يختلف عن واقع «المقامات اللّزوميّة» حيث تنخفض نسبة المقاطع القصيرة وترتفع نسبة الطّويلة بنوعيها، وترتفع بوجه ملحوظ نسبة الطّويلة المنفتحة من الطّويلة المنغلقة. ففي المقامة [القيروانيّة] مثلاً بلغت هذه النّسب على التّوالي: 43,77 % و56,21 % و66,20 %.

---

1 انظر: جان كانتينو، *Études de linguistique arabe*، باريس، 1960، ص: 198.

2 انظر: المسعدي، *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe*، ص: 120.

3 في تعليل التّفاوت بين المقاطع القصيرة والطّويلة. انظر كتابنا: **خصائص الأسلوب في الشّوقيّات**، ص ص: 33–34.

4 انظر: المسعدي *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe*، ص: 111 وما بعدها

هذا دليل على أنّ «المقامات اللّزوميّة» أقوى إيقاعاً وأكثر مرونة من مقامات الهمذاني. ولكنّ إيقاعها مع ذلك ليس بالقوّة التي يكون عليها إيقاع الشّعر الغنائيّ. فلئن اعتبرنا مقامات السّرقسطيّ من هذه النّاحية مثالاً لنمط من الكلام متميّز فإنّها تبقى أقرب إلى نمط النّثر المرسل منها إلى نمط الشّعر الغنائيّ الرّاقص.

هذه مقدّمات تمهّد لدراسة «المقامات اللّزوميّة» خاصّة بما بسطناه فيها من مشاكل حقيقيّة لا بما اقترحناه من حلول جزئيّة. فلقد عنينا فيها بتعيين مسائل البحث الخاصّة بها وتحديد زوايا النّظر المهمّة فيها وتدقيق منهج تناولها. وتركنا التّقييم والحكم لِما بعد الدّرس التّطبيقيّ المعمّق. وقد اقتصرنا على العناصر التي لفت نصّ المقامات نفسه نظرنا إليها بالجنس الأدبيّ الذي تنتمي إليه وبالأساليب المألوفة المستخدمة فيها والفنّيّات المستحدثة وبطابع شخصيّة صاحبها الفريد، إذ ليست «المقامات اللّزوميّة» مجرّد وثائق إضافيّة تغني رصيد المقامات عند العرب، بل هي نصوص جديدة لها مميّزات خاصّة، فلئن جاءت مبنيّة على مقامات الحريريّ بوجه خاصّ باعتبارها معارضة لها أُلِّفت على منوالها فهي في الوقت نفسه متميّزة عنها بفنّيّات خاصّة بالسّرقسطيّ تجاوزت مثالها.

وقد تفاعل أسلوب السّجع فيها مع بنية المقامة وبنية الفقرة ومع غرضها العامّ وموضوعاتها الخاصّة ومعانيها الجزئيّة تفاعلاً أبرزه ارتباط لغة الكلام بلغة الأرقام في أنواع المقامات وأحجامها وفي عدد الفقرات وتوزيعها ومقاديرها وإيقاعها.

ولم يكن اختيار الكاتب لزوم ما لا يلزم من باب التّحسين اللّفظيّ فحسب، بل كان من باب المناسبة بين الأصوات والمعاني لتقوية الإيقاع الصّوتيّ وإخضاع المعاني للائتلاف. وما ولّده اللّزوم من جناس وترادف بين الألفاظ يفسّر عمق اللّزوم ومدى تحكّمه في المقامة مبنًى ومعنًى.

وقد بيّنّا أنّ «المقامات اللّزوميّة» تتميّز علاوة على ذلك باعتدال مدى الفقرة ومطابقته لمدى وَحدة التّنفّس العاديّة وبالنّزعة إلى التّساوي بين الفقرتين كما تتميّز بنظام في التّنويع المقطعيّ مخصوص. وقد جلبت لها هذه الظّواهر صلابة ورتابة أضرّتا بالقصّة فيها أحياناً، ولكنّهما قوّتا طاقتها الموسيقيّة والإيقاعيّة، ممّا يجيز لنا اعتبار مصطلح المقامة الذي اتُّخِذ لها عنوانَ نوع كتابيّ غير النّثر والشّعر ولم يبق دليل جنس أدبيّ.

الفصل الرّابع

جوامع الأسلوب
في أدب طه حسين

خصّ أسلوب طه حسين في أدبه بدراسات جزئيّة متفرّقة ومتفاوتة في الأهمّية وما زال في حاجة إلى بحث معمّق مدقّق ونظرة تأليفيّة شاملة. ولا يمكن أن تقوّم البحوث التي تنعقد في كثير من بيوت العلم شرقاً وغرباً وتتناول أدبه بالدّرس في هذه السّنة بمناسبة المائويّة إلاّ بعد أن تنشر بين النّاس. ولكنّنا نعلم أنّ المائويّة من المناسبات التي لا تناقش فيها البحوث المعمّقة الشّاملة. وإنّما هي فرصة لتقديم بحوث معمّقة جارية أو لتقديم بحوث جزئيّة تضخّم رصيد البحث في الرّجل وأدبه، ولعلّها أن تدعو المتعمّقين بعد عمل التّقويم إلى عمل التّآليف الجامعة.

وليس بحثنا «جوامع الأسلوب في أدب طه حسين» إلاّ محاولة رمنا فيها التّوقّف عند الظّواهر الأسلوبيّة العامّة المميّزة لأدبه والتي ترجع إليها في تقديرنا مختلف المقوّمات الجزئيّة رجوعَ الفرع إلى الأصل. وقد اخترنا من الأساليب ما بدا لنا من قبيل الأصول وقدّمناها في إطار قابل لتعميق البحث والمناقشة واعتبرنا في ذلك الوَحدة الكلّيّة التي تكوّنها كتابات طه حسين على اختلاف أجناسها وموضوعاتها وهي وحدة الأدب. فلئن اصطبغت كتابته حيناً بصبغة التّاريخ وحيناً آخر بصبغة التّقرير العلميّ أو التّربويّ الإداريّ وأحياناً بصبغة القصّة والتّرجمة الذّاتيّة وغير ذلك من أجناس الكتابة، فإنّها كانت تلتقي جميعها في وادي الأدب لا في معنى الكتابة الآخذة من كلّ شيء بطَرَف، وإنّما في معنى الكتابة التي تتحوّل فيها اللّغة من أداة تعبير إلى لبنة شعور وتفكير وموضوع تحسيس وتأثير.

وقد أقمنا البحث على ثلاثة أقسام: قسم لجامع أساليب التّحقيق في الكتابة من تدقيق وتشويق وتعليق، وقسم لجامع أساليب التّوقيع المتمثّلة في ازدواج الوقف وازدواج الفقرة وإعادة المنوال وما ترتّب عليها من اختيارات فنّيّة، وقسم لجامع أساليب التّفاعل بين أطراف الخطاب.

التّحقيق

يبدو لنا أنّ أدب حسين تغلب عليه صفتان لا نتصوّر أنّهما تغيبان عن قارئه مهما يكن مستواه ودرجة اطّلاعه، هما الإعادة من ناحية، وكثرة اللّفظ وقلّة المعنى من ناحية أخرى. وهما صفتان مترابطتان متلازمتان تلازمَ السّبب والنّتيجة. هما صفتان تعدّان مبدئيًّا من عيوب الكتابة وفضول القول. وليس همّنا أن ننفيهما من أدب الرّجل أو نقرّهما فيه وننكرهما عليه. كيف وهما يغلبان على جميع كتاباته ويمثّلان اختياراً من اختياراته إذ لم يُخْفِ المؤلّف نفسه اتّجاهه في الكتابة هذا الاتّجاه[1]؟ فكأنّه التزم ما لا يلزم وبقي وفيًّا لالتزامه في جميع ألوان الكتابة عنده.

لكنّ الإعادة ضروب وأنواع، ترجع إلى أسباب مختلفة، وتكشف عن صفات في الكتابة متفاوتة، ومنها ما يوظّف ألواناً من التّوظيف تخرج من دائرة التّكثيف اللّفظيّ والتّخفيف المعنويّ وتتجاوز حدود التّعليم والتّأكيد فتقارب الشّعر فيما يؤسّسه من توقيع ويجعل للكتابة خصوصيّات قد تبعد عن خصوصيّات ما عُرِف من نثر وشعر.

وأوّل إشكالات الإعادة أنّها كالحذف تماماً لازمة في كلّ كلام. فلا يستقيم دونهما أيّ كلام مهما يكن حجمه، إذ لا يتساوى في أيّ لغة من اللّغات رصيد الألفاظ ورصيد المعاني ولا تتيسّر كتابة بغير تصرّف في اللّفظ والمعنى حتّى عند افتراض التّساوي، ولا يقوم أدب بغير ابتكار فضلاً عن أنّ وسائل التّعبير عن المعنى متنوّعة بتنوّع اللّغة والتّركيب ومواضع الكتابة ومقاصد القول. فلا يكاد النّصّ من النّصوص يتقدّم من جملة إلى أخرى حتّى يحصل فيه من الحذف والزّيادة ما لا يمكن إلغاؤه منه إلاّ بتحطيمه والقضاء عليه[2].

---

1 انظر: جمال الألوسي، طه حسين بين أنصاره وخصومه، بغداد، 1973، ص: 273.

2 في قولنا: "الطّلبة مجتمعون في قسمهم" ثلاث علامات للتّعبير عن معنى واحد وهو الجمع: صيغة الجمع في لفظ «الطّلبة» والواو والنّون في لفظ «مجتمعون» والضّمير المتّصل في لفظ «قسمهم».
وفي قول شوقي:
وَالجواري فِي البَحْرِ يُظْهِــرْنَ عِزَّ الـــمـلك، والبَحْرُ صولَةٌ وَثَــــرَاء
إعادة لازمة لِلفظ «البَحر» في مقام الحال لِرَفع الالتباس في هويّة المسند إليه قوله «صولة وثراء».
.../...

وثاني إشكالات الإعادة أنّها لا تخصّ عنصراً معيّناً من عناصر الكلام. فالمعنى واللفظ والعبارة والصّوت... كلّها عرضة للإعادة وقابلة للتّرجيع.

والإعادة بعد ذلك تكرار أو ترديد[1]، وهذا الإشكال الثّالث فيها. هي تكرار لا يفيد إذا أمكن تجنّبه دون أن يَلْحَقَ خللٌ بالمعنى أو التّركيب فيكون إذّاك من علامات القصور في التّعبير أو التّفكير، أو هو تكرار لإحدى ضرورتيْن: ضرورة رفع الالتباس أو ضرورة التّربية والتّعليم.

أمّا التّرديد فهو إعادة الموظّفة توظيفاً خاصًّا لتأكيد معنى وحصر الضّوء فيه وتعميق الشّعور به، أو لإحداث وقع في الكلام يطرب النّفس فيكون له مفعول الشّعر، أو يغيّر النّفس فيكون له مفعول السّحر. وقد يفعل في نفس القارئ كلّ فعل فيجلبها إليه ويوطّنها فيه.

فحاصل أمر الإعادة أنّها علامة على أشياء مختلفة. فهي في أبسط مظاهرها علامة على قصور في الأداة، وهي في أخطرها علامة على تجديد الذّات.

وأهمّ نتيجة تترتّب على الإعادة تفاوت الرّصيد اللّفظيّ والرّصيد المعنويّ في الحجم والكمّيّة. فإذا كثُر المعنى وقلّ اللّفظ خرجت أساليبه من باب الإعادة بسبب التّنويع الذي لا بدّ أن يكون قد لَحق المعاني، وإذا كثُر اللّفظ، تنوّع أو لم يتنوّع، وقَلّ المعنى عُدّتْ أساليبُه من الإعادة وكانت قاعدة القياس في جميع ذلك أن تخرج الألفاظ على قدّ المعاني المعبّرة عنها.

كلّ ذلك يجري كما لو أنّ الكتابة لا تبلغ مستواها الأمثل إلاّ إذا عبّرت عن أكثر ما يمكن من المعاني في أقلّ ما يمكن من اللّفظ.

ووضع مشكل الكتابة هذا الوضع يعني اعتبارها مجرّد وسيلة في التّبليغ يحكمها قانون المجهود الأدنى والاقتصاد في كلفة الأداة، لا يقبل أن تنتج ألفاظها من المعاني أقلّ ممّا وضعت له. فالمعوّل فيها إنّما هو على حجم المعلومات وكمّيّتها

.../...

أمّا الحذف فهو من أبرز عوارض التّركيب في الكلام "والأصلُ في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف". انظر كتابنا: خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، ص: 63 و203.

1 انظر: المرجع نفسه، ص ص: 60-62. وانظر ابن رشيق، العمدة، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، بيروت، (د. ت.)، ج. 1، ص ص: 333-335.

ومساحتها والوقت الذي تستغرقه في جريانها والهدف منها إخبار المتقبّل بها لتوسيع معرفته توسيعاً مجرّداً.

لكنّ هذا نظر قلّما يصدق على الكلام العاديّ، فمن باب أولى وأحرى ألاّ يصدق على الكلام الأدبيّ الذي لا معنى للأدبيّة فيه إلاّ بتفاوت رصيديه اللفظيّ والمعنويّ.

ووضع الكتابة هذا الوضع يعني أيضاً اعتبار المتقبِّل، مهما يكن، دون الباثّ علماً وثقافةً. وأنّه لا يتفاعل مع ما يقرأ. فلا يقرأ الأدب إلاّ ليأخذ علماً ويتزوّد معرفةً، لا يعطي لما يأخذه مقابلاً ولا يقدّم لما يجنيه مجهوداً إضافيًّا غير مجهود الفهم.

إنّ أدب حسين لا يستجيب لهذا القانون بل هو ينقضه وينسف المبدأ القائم عليه، القائل بتقديم كثير من المعاني في قليل من اللفظ في أقصر ما يمكن من الوقت وأضيق ما يمكن من المساحة.

فقد أدّى التّرديد في أدب حسين وظيفة التّأكيد لمسائل بسيطة لا يلتفت إليها عادة حتّى يهتمّ بها. فكان التّأكيد لوضعها نصب العين وإخراجها من الإهمال الذي كانت فيه إلى الاهتمام الذي ينبغي في نظره أن تحظى به وللتّحسيس بما يترتّب عليها من نتائج خطيرة. من ذلك التّرديد في قوله:

"فمصر مذكورة أحسن الذّكر في شعر القصّاص اليونانيّين،
وهي مذكورة أحسن الذّكر في شعر الممثّلين اليونانيّين،
ثمّ هي مذكورة أحسن الذّكر عند هيرودوت وممن جاء بعده من الكتّاب والفلاسفة"[1]

فقد ردّد الشّقُّ الأوّل ترديداً كاملاً، والشّقّ الثّاني بتعويض كلمة بكلمة، فتعويض كلمة بعبارة. لكنّ تأكيد ذكر مصر عنده مشفوع بتنويع الموضوع واستقصاء مجالات الذّكر ممّا يوضّح أنّ همّته متعلّقة بشيوع الذّكر أكثر من تعلّقها بالذّكر في حدّ ذاته.

---

1 حسين (طه)، **مستقبل الثّقافة في مصر**، بيروت، 1972، ص: 22.

وبالإمكان التّعبير عن أصل المعنى باختصار الشّقّ الأوّل من التّركيب كالآتي: [فمصر مذكورة أحسن الذّكر في شعر القصّاص والمثّلين، وعند هيرودوت وممن جاءَ بعده من الكتّاب والفلاسفة اليونانيّين].

وباختصار شِقّيْ التّركيب معاً كالآتي:
[فمصر مذكورة أحسن الذّكر في أدب اليونانيّين وفلسفتهم].
لكنّ حسين آثر التّفصيل على الإجمال والتّحسيس على مجرّد الإخبار والتّمجيد على التّقرير، غايته من ذلك أنْ يرفع القضيّة من قضيّة تاريخيّة عابرة إلى مستوى الهمّ الحضاريّ المشترك بينه وبين القارئ.

والمظهر الثّاني للتّرديد عنده يقوم على مبدأ التّأصيل والتّفريع وذلك في المقامات التي كانت مفاتيحها الكلمات المردّدة الشّائعة. كما في قوله:

"ولست أدري أيشعر النّاس وتشعر الوزارة نفسها بما أشعر به وأجد في الشّعور به ألماً ممضًّا، وهو أنّ التّلاميذ لا يُعرضون وحدهم عن القراءة وإنّما يشاركهم المعلّمون في هذا الإعراض. ولعلّي لا أخطئ إذا قدّرت أنّ إعراضَ التّلاميذ عن القراءة ربّما كان نتيجة لإعراض المعلّمين عنها، فالمعلّمون في مصر لا يقرؤون. هذه حقيقة ثابتة من إضاعة الوقت أن نتكلّف إقامة الدّليل عليها. هم لا يقرؤون لأنّهم لا يجدون الوقت للقراءة، فالمدرسة تستنفد ما يملكون من الوقت الخصب في جهود لا تخلو من سخف. وهم لا يقرؤون لأنّهم لا يجدون الوقت للقراءة، فالوزارة قد اضطرّتهم إلى وضع ماديّ ومعنويّ يضيقون فيه بكلّ شيء ويضيقون فيه بأنفسهم قبل كلّ شيء. حياتهم المادّيّة ضيّقة محدودة قوامها العسر، وربّما كان قوامها البؤس في كثير من الأحيان. فهم إذا فرغوا من جهدهم الدّراسيّ فكّروا في تدبير حياتهم هذه الضّيّقة العسيرة وفي التماس المخرج ممّا فرض عليهم من الضّيق والعسر"[1].
ممّا يمكن تلخيصه فيما يلي:
[أشعر بأنّ التّلاميذ يُعرضون عن القراءة نتيجة إعراض المعلّمين عنها لأنّ المعلّمين لا يجدون الوقت لذلك بسبب الضّيق المادّيّ والمعنويّ].

المفاتيح

- الشّعور (بالمشكل):

1 حسين (طه)، مستقبل الثّقافة في مصر، ص: 212.

أيشعر النّاس – وتشعر الوزارة – بما أشعر به – وأجد في الشّعور به ألماً.

- **الإعراض عن القراءة:**

التّلاميذ لا يعرضون وحدهم عن القراءة – يشاركهم المعلّمون في هذا الإعراض – إعراض التّلاميذ عن القراءة نتيجة لإعراض المعلّمين عنها – المعلّمون في مصر لا يقرؤون – هم لا يقرؤون لأنّهم لا يجدون الوقت.

- **(لا يجدون) الوقت:**

لا يجدون الوقت – المدرسة تستنفد ما يملكون من الوقت.

- **الضّيق:**

يضيقون فيه بكلّ شيء – يضيقون فيه بأنفسهم – حياتهم المادّيّة ضيّقة – ممّا فرض عليهم من الضّيق.

ليست المسألة المحقّقة حينئذ موضوع إخبار مجرّد أو تقرير بسيط، إنّما هي همٌّ شاغل وأزمة نفسيّة وهزّة فيزيولوجيّة. هي داء متسرّب في كيان الفرد قبل أن يكون متسرّباً في كيان المجموعة. وفنّ الكاتب كلّه مسخّر لبيان حقيقة المشكل وهي أنّه داء، ولتعميم الشّعور بأثره (أنا، النّاس، الوزارة). أمّا المشكل فهو الإعراض عن القراءة. وكان استعراض فئتيْ المُعرضين: التّلاميذ والمعلّمين، لبيان شيوع الظّاهرة وتفاقمها باعتبار إعراض الفئة الأولى ليس إلاّ نتيجة لإعراض الفئة الثّانية، وفي تسمية الفئتين إشعار بخطر انقلاب القيم الذي أصبح يهدّد المجموعة والذي يجسّمه أنّ المعلّمين أصبحوا يعلّمون ما لا يعلمون.

وينصرف الكاتب بعد ذلك إلى شرح أسباب الإعراض عن القراءة، وهي على تعدّدها ترجع إلى ضيق الوقت، ولذلك اكتفى باستعراض الأسباب المباشرة الفرعيّة (المدرسة تستنفد ما يملكون من الوقت، الوزارة قد اضطرّتهم إلى وضع مادّيّ ومعنويّ يضيقون فيه بكلّ شيء) وردّد عبارة ضيق الوقت وردّد قبلها العبارة الدّالّة على المشكل «هم لا يقرؤون».

وبعد أن أكّد وتأكّد من أنّ المشكل المحقّق انتقل بالعدوى إلى القارئ، أصبح ما كان سبباً مباشراً فرعيًّا، قضيّةً كبرى. فإذا الضّيق ضيق وقت وضيق عيش، له وجه مادّيّ وآخر معنويّ، هو ضيق بالأشياء وضيق بالذّوات، وإذا هو ينتقل من مستوى الأزمة الاجتماعيّة إلى مستوى الأزمة الحضاريّة.

وفي أدب حسين تشويق وتعليق. والتّشويق والتّعليق أسلوبان ولّدهما عنده التّدرّج والتّصعيد، وساعد على بلورتهما التّرديد، وقد تولّد من ترديد الأحداث مرتّبة طبق نظام التّدريج والتّصعيد، تأكيد وتشديد وتمجيد.

هذه الظّواهر غالبة على مختلف أنواع الأدب التي تعاطاها حسين، ما كان منها رواية وإبداعاً أو تاريخاً واجتماعاً، أو نقداً أو تقريراً. ونكتفي بدرس ذلك في نوعين من الكتابة متقابلين عنده: الرّواية الذّاتيّة ممثّلة في **الأيّام**[1] والتّقرير العلميّ ممثّلاً في **مستقبل الثّقافة في مصر**.

لكنّ الدّارس لا يدرك أبعاد هذه الأساليب ما لم يقف على الظّاهرة الغالبة على أدب الرّجل، وهي أنّه ينطلق في الكتابة عادة من مسائل بسيطة مألوفة وأحياناً مبتذلة، ولكنّه يركّز التّحليل فيها على جوانب غامضة فيها أو مهمّشة أو على ما لا يتوقّف النّاس عنده عادة ولا يحظى باهتمامهم، فيتكلّم عليها ويعيد الكلام بتدقيق نوع أو ظرف أو سبب أو نتيجة أو درجة في الحدّة... وبذلك يسمو بالقضيّة المدروسة من مستوى المسائل العابرة التّافهة إلى مستوى الأزمة الكيانيّة والهمّ الجماعيّ.

فأيّام طه حسين ذاتها ليست من الأيّام التي لم يعش مثلها غيره وقد وقف فيها على أحداث ووقائع ليست لها قيمة الأحداث التّاريخيّة الجماعيّة ولا قيمة الحقائق الخالدة، ولكنّه أثار فيها من خَفِيِّ المسائل ودقيق الأوضاع في ترتيب وتدريج وتصعيد وتمجيد ما حيّر به النّفوس وأقلق المشاعر.

وليس عنوان الكتاب وهو **الأيّام** إلاّ مثالاً أوّل من أمثلة اللّفظ البسيط الدّالّ على معنى في غاية الوضوح والتّواضع، ولكنّه مُوحٍ بمشروع عظيم الشّأن جليل القدر. فأيّام طه حسين تدعو إلى التّفكير في أيّام العرب، وهي بطولاتها المسجّلة في نصوص الأدب والشّاهدة على تاريخها المجيد. فلا نعرف عنواناً من عناوين التّراجم الذّاتيّة العربيّة بلغ الحدّ في تواضع الشّعار وطموح المشروع قدر ما بلغه كتاب **الأيّام**.

وقد بلغ الكتاب ثلاثة أجزاء، وكان يمكن أن يبلغ عشرة أو أكثر، وكلّ ما فيه كان وليد التّذكّر وحصيلة الاستعادة، غير أنّه يبدأ بجملة بسيطة في غاية

---

1 القاهرة، 1981، ج. 1 و2، 1982، ج. 3، 1982.

البساطة، خطيرة في غاية الخطورة. نواتها الإسناديّة قوله: "لا يذكر" قال:

"لا يذكر لهذا اليوم اسماً ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشّهر والسّنة بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتاً بعينه، وإنّما يقرّب ذلك تقريباً.

وأكبر ظنّه أنّ هذا الوقت كان يقع من ذلك اليوم في فجره أو في عشائه، يرجّح ذلك لأنّه يذكر أنّ وجهه تلقّى في ذلك الوقت هواء فيه شيء من البرد الخفيف الذي لم تذهب به حرارة الشّمس. ويرجّح ذلك لأنّه على جهله حقيقة النّور والظّلمة يكاد يذكر أنّه تلقّى حين خرج من البيت نوراً هادئاً لطيفاً كأنّ الظّلمة تغشى بعضَ حواشيه. ثمّ يرجّح ذلك لأنّه يكاد يذكر أنّه حين تلقّى هذا الهواء وهذا الضّياء لم يؤنس من حوله يقظة قويّة وإنّما آنس حركة مستيقظة من نوم أو مُقْبِلة عليه.

وإذا كان قد بقي له من هذا الوقت ذكرى بيّنة لا سبيل إلى الشّكّ فيها فإنّما هي ذكرى هذا السّياج الذي كان يقوم أمامه من القصب والذي لم يكن بينه وبين باب الدّار إلاّ خطوات قِصَار. هو يذكر هذا السّياج كأنّه رآه أمس.

يذكر أنّ قصب هذا السّياج كان أطول من قامته. فكان من العسير عليه أن يتخطّاه إلى ما وراءه. ويذكر أنّ قصب هذا السّياج كان مقترباً كأنّما كان متلاصقاً، فلم يكن يستطيع أن ينسلّ في ثناياه، ويذكر أنّ قصب هذا السّياج كان يمتدّ من شماله إلى حيث لا يعلم له نهاية، وكان يمتدّ عن يمينه إلى آخر الدّنيا من هذه النّاحية. وكان آخر الدّنيا من هذه النّاحية قريباً: لقد كانت تنتهي إلى قناة عرفها حين تقدّمت به السّنّ وكان لها في حياته -أو قل في خياله- تأثير عظيم"[1].

فإذا كان الكاتب قد أقرّ في أوّل عبارة في الكتاب أنّه لا يذكر فماذا قال في الكتاب؟ لقد قال كثيراً من الأشياء. ولا شكّ في أنّ الذي سكت عنه أكثر من الأشياء التي أخبر بها. والذي نفهمه من ذلك أنّ أهمّية الكتاب لا تتعلّق بما ذكره في حدّ ذاته، وإنّما بعمليّة التّذكّر ذاتها والمجهود الذي بذله في استرجاع الماضي، لأنّه بعد أن أخبر بأنّه لا يذكر، أخبر في الصّفحة الأولى من الأيّام بأنّه يرجّح ثمّ بأنّه يذكر. وكان ذلك في تشويق وتعليق بلغ بهما غايته من التّحسيس بما يحسّ.

---

1 حسين (طه)، الأيّام، ج. 1، ص ص: 3-4.

وسار في ذلك على عادة كتابيّة تقوم عنده على شوطين: شوط الحومان حول الغرض والبحث عنه، وشوط الظّفر به والبحث فيه كما يبيّنهما الرّسم التّالي:

النّفي شوط	- لا يذكر - لا يستطيع... بل لا يستطيع... - وإنّما يقرّب ذلك تقريباً	النّسيان المطلق
الحومان التّرجيح	- ويرجّح ذلك لأنّه يذكر... البرد الخفيف - ويرجّح ذلك لأنّه... يذكر... نوراً خفيفاً. - ثمّ يرجّح ذلك لأنّه يكاد يذكر... حركة خفيفة	بداية التّذكّر
الإثبات شوط	- بقي له من هذا... ذكرى واضحة... بيّنة... لا سبيل إلى الشّكّ فيها.. - يذكر هذا السّياج كأنّه رآه أمس	الذّكرى الثّابتة
الظّفر التّعليل	- يذكر أنّ قصب هذا السّياج كان أطول من قامته - ويذكر أنّ قصب هذا السّياج كان مقترباً - ويذكر أنّ قصب هذا السّياج كان يمتدّ...	تفاصيل الذّكرى

فكان قد انطلق من مرحلة النّسيان المطلق فإذا ذاكرته خالية من:

مثلاً	الوقت	واليوم	وعدد اليوم في الشّهر	والشّهر	والسّنة
	9	الجمعة	26	جانفي	1990

إذ صدّر الكتاب بقوله: "لا يذكر لهذا اليوم اسماً ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشّهر والسّنة بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتاً بعينه".

ووصل إلى مرحلة الاستحضار الكامل في عبارة نراها جديرة بأن تكون عنوان الكتاب كاملاً وهو قوله في السّياج:

كأنّه رآه أمس

قال: «رأى» وهو لا يرى، فصوّر بذلك انتصاره على آفة العمى.

وقال: «أمس» وهو لا يذكر، فصوّر بذلك انتصاره على آفة النّسيان.

ورتّب لذلك علامات وأدلّة:

علامة النّسيان: (فراغ الذّاكرة من كلّ شيء)

أدلّة الترجيح: البرد الخفيف
النّور الخفيف
الحركة الخفيفة.

ذكرى السّياج:

أدلّة الإثبات: واضحة
بيّنة
لا سبيل إلى الشّكّ فيها

أدلّة التّأكيد: السّياج
أطول من قامته
مقترب
يمتدّ...

وبالإمكان تلخيص النّص بتجريده من مظاهر التّرديد، ولكنّ ذلك يفقده جماليّته ويخرجه من مصاف النّصوص الأدبيّة إلى مصاف نصوص التّحقيق العلميّ. ففي هذا التّرديد تمجيد للصّراع الذي كان الرّجل بصدده وتجديد لوقائعه.

فالشكل في النّصّ ليس متعلّقاً بما يذكر أو لا يذكر أو بما يرجّح أنّه يذكر أو بما تأكّد له أنّه يذكره، وإنّما هو متعلّق بأنّه يذكر ولا يذكر ويرجّح ويثبت ويؤكّد ويعلّل أي بعمليّات التّرجيح والذّكرى وما اتّصل بها ذاتها لا بموضوعاته. فهمّه تصوير هذه العمليّات على أنّها معاناة لمأساة فرديّة لا من حيث أنّها خطوات منهجيّة ومذهب علميّ في التّدرّج نحو اليقين.

وكما فاجأنا الكاتب في **الأيّام** في مفتتح استعراضه لما يذكر بتقريره أنّ القاعدة التي ينطلق منها أنّه لا يذكر، فاجأنا في بداية بحثه **مستقبل الثّقافة في مصر** بأنّ قاعدته في بحث المستقبل ستكون الماضي الغابر فقبل أن يشرع في رسم صورة المستقبل كما يتصوّرها استعرض ملامح الحاضر كما يعيشه، ورجع قبله إلى الماضي كما أثبته التّاريخ ووقائعه. وقد برهن في كتابه هذا أيضاً على أنّ له قدرة عجيبة على رفع المبتذل إلى مستوى الطّريف، ونقل الحادث العابر إلى مستوى الهمّ الكيانيّ. فإذا مشروعه في إعداد بعض التّقارير التّربويّة المتّصلة بالامتحانات وإعداد المعلمين وتنظيم الدّروس وما إليها من مسائل الحياة المدرسيّة والجامعيّة ينقلب إلى وضع مشروع ثقافيّ أو حضاريّ يمكن أن يتطلّع إليه المجتمع المصريّ في العصر الحديث، فكان أن قرّر منذ البداية في كثير من التشويق والتّعليق أنّ:

"المسألة الخطيرة حقًّا، والتي لا بدّ من أن نجلّيها لأنفسنا تجلية تزيل عنها كلّ شكّ، وتعصمها من كلّ لبس، وتبرّئها من كلّ ريب هي أن نعرف: أمصر من الشّرق أم من الغرب"[1].

وقد عمد الكاتب في فصول الكتاب إلى التّبويب، وفي مسائل كلّ فصل إلى التّدريج، وفي المعاني الجزئيّة إلى التّرتيب، مع إخضاعه جميع ذلك للتّرديد والتّعميم والتّخصيص والتّأصيل والتّفريع مع حرص على التّقديم والتّأخير في المولّدات البنيويّة والمعنويّة ما جعلها مشوّقة معلّقة تهزّ النّفس وتشدّ النّفس فيتغذّى بها العقل وينفعل بها الوجدان ويهتزّ لها الكيان.

من ذلك المثال التّالي وقد تحدّث فيه عن مشكلة بسيطة في أصلها ولكنّها بدت عظيمة في نصّها حين رفعها الكاتب إلى مستوى الهموم الحضاريّة دون أن يسمّيها إلاّ بعد أن بيّن منزلتها في الكيان الفرديّ والكيان الاجتماعيّ فقال:

وهناك مشكلة...

عسيرة إلى أبعد حدود العسر،
سخيفة إلى أقصى حدود السّخف

يتأثّر بها تعليمنا كلّه
على اختلاف أنواعه وألوانه أشدّ التّأثّر
فيفسد بها أعظم الفساد

وهي لا تفسد التّعليم وحده
ولكنّها تفسد معه الأخلاق،

وتكاد تجعل التّعليم خطراً
على النّظام الاجتماعيّ نفسه.

وأظنّك عرفت هذه المشكلة،
ولم تحتج أن أسمّيها لك.

فهي مشكلة الامتحان[2]

---

1 حسين (طه)، مستقبل الثّقافة في مصر، ص: 17

2 انظر: المصدر نفسه، ص: 200.

فقد أخّر لفظ الامتحان بأن رصد اللّفظ الدّالّ عليه للختام، وقدّم عليه الصّفات التي وصفه بها والأخبار التي أخبر بها عنه على ما يقتضيه منطقه الأدبيّ الإبداعيّ لا على ما يقتضيه المنطق اللغويّ أو المنطق الصّوريّ. فجاء بصفاته وأخباره مسندة معنىً إلى لاحق (الامتحان) لا إلى سابق وإنْ كان أوفى بحقّ اللّغة، فأسند الصّفات والأخبار لفظاً إلى كلمة «مشكلة» التي أحلّها الصّدارة، فدلّ بذلك على أنّ الامتحان لم يَعُد له من مدلول غير مدلول المشكلة المتمثّلة في الدّاء المفسد للتّعليم والأخلاق والنّظام الاجتماعيّ بل لم يَعُد أمره ذاك يَخْفَى على أحد بعد أن اجتهد الكاتب في تصوير المسمّى قبل أن يسمّيه. فكلّ هذا التّعليق في تقديم المسألة وطريقة معالجتها إنّما غرضه التّحسيس بمضامين الأشياء لا بعناوينها، وببواطنها لا بظواهرها ولفت النّظر إلى ما لا يلتفت إليه عادة وخاصّة إلى حمل النّاس على أن يهتمّوا بما تعوّدوا ألاّ يهتمّوا به وألاّ يفهموا منه إلاّ ما ألفوا أن يفهموه من اسمه أو عنوانه أو شعاره. غاية حسين الكبرى أن يغيّر النّظرة إلى الأشياء بتغيير ما بأنفس النّاظرين فيها من عادات سيّئة في النّظر والتّقويم. فإذا ثبت أنّ لفظ الامتحان أصبح لا يدلّ على ما وضع له في الأصل وجب النّظر فيما أصبح يدلّ عليه لمراجعة الموقف بشأنه وربّما أيضاً بتخيّر لفظ أنسب يدلّ عليه. أمّا الكاتب فآثَرَ أن يسمّيه مشكلة وقد وصفه بما يوصف به الدّاء العضال المفسد للفرد والجماعة.

فيتّضح أن قلب أوضاع التّركيب وتأخير ما حقّه التّقديم وتقديم ما حقّه التّأخير واختيار اللّبنات المردّدة على الأدوات المفردة في المبنى والمعنى وترتيب علاماتها في تدريج وشدّ النّفس إليها بالتّشويق والتّعليق ممّا يصوّر أزمة في نفس الكاتب ويحدث صدمة في نفس القارئ أمام أوضاع في الحياة تغيّرت وقيم انقلبت.

التّوقيع

وتتميّز جملة حسين بكونها موحّدة الرّأس مفرّعة الذّيل، ولهذا التّفريع أشكال متنوّعة وخصائص في مستويات التّركيب النّحويّ والمعنى الخطّيّ وكذلك في مستويات التّوقيع الصّوتيّ والدّلالة العامّة.

ومرجع هذا التّفريع نزعة غالبة عنده إلى ختام الجملة بلفظين أو عبارتين، وأحياناً بأكثر من عنصرين، من قبيل الأسماء يشتركان في الوظيفة النّحويّة وقد يترادفان فيشتركان في المعنى أو يتقاربان فيه كما يتقاربان في البنية الصّوتيّة

والصّرفيّة، يكون ذلك في حالة اطّراد هذه الأسماء غير متعاطفة أو في حالة تواليها معطوفة سواء.

لوحظت هذه الظّاهرة وخصّها عبد الله صولة بالدّرس المفصّل الجادّ في حدود دعاء الكروان[1]، إلاّ أنّها في تقديرنا ظاهرة غالبة في عموم ما كتب طه حسين.

ومن أمثلتها في دعاء الكروان:

لم يقدّر أنّي سألقـــــاه	↖ ↙	قائمة باسمة
ولكنّ خديجة كانـــــت	↖ ↙	حلوة النّفس رضيّة الخلق
يخفقن بأجنحتهـــــنّ	↖ ↙	مقبلات مدبرات واقعات طائرات
أرى صورتي في هذه المرايـا	↖ ← ↙	الحسّاسة الشّاعرة البليغة
فلا أوفق في بعض ذلك إلاّ في	↖ ↙	مشقة و عناء
يبعث في الجـــــوّ	↖ ← ↙	شرراً وناراً و صوتاً ضخماً و صفيراً عالياً[2]

ومثلها في كتاب حافظ وشوقي:

دون أن تضلّ به في هذه القـــرون	↖ ← ↙	القديمة الكثيرة العميقة
التي	↖ ↙	لا يحصى لها عدّ و لا يسبر لها غور
ألقت على النّاس موعظتها الحسنـة	↖ ↙	في غير إسراف ولا غلوّ في غير تكلف ولا تعسّف

1 انظر: خصائص أسلوب طه حسين من خلال دعاء الكروان، بحث مرقون، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، تونس، 1980.

2 جميعها من الأمثلة التي استشهد بها صولة، انظر: ص ص: 26 و41 وما بعدها.

فقــــد شبـــــــــع شـــوقي	↖	ثناءً
		و
	↙	تقريظاً
ليس شوقي فيما أعلم منه شرهاً إلى	↖	حسن الحديث
		و
	↙	طيب المقالة
لشوقي بحمـــــد الله قصائـــــد	↖	أمتن لفظاً
	←	وأرْصَنُ أسلوباً
	←	وأحسن في النّفس موقعاً
	↙	وأرفع معنى من هذه القصيدة[1]

ولا شكّ في أنّ هذا الأسلوب يحقّق تأكيد المعنى في حالة التّرادف والإحاطة بمختلف جوانبه في حالة التّقارب، كما يحقّق تعيين وجه الصّلة بين دقائق المعاني في حالة الاختلاف وبيان مراتبها ووجوه تفاعلها في حالة التّقابل، مع ما يولّده ذلك من تناغم داخليّ يدعو القارئ إلى التّفكير في قرب إيقاع هذه الكتابة من الإيقاع الشّعريّ. غير أنّ الوقوف بالملاحظة والاستنتاج عند هذا الحدّ لا يتيسّر معه معرفة أبعـاد هذه العمليّة الإبداعيّة ولا مدى النّقلة التي تحدثها في فنّ النّثر، لأنّ حسين كتب نوعاً جديداً من النّثر له هويّة خاصّة، وقد ترْقَى إلى درجة عالية في الإبداع، فلا يجوز في نظرنا أن يوازن بينها وبين غيرها من ضروب النّثر الفنّيّ ولا بينها وبين الشّعر بما أحدثه فيه من «تناغم داخليّ» وإيقاع عامّ. فهذه خطيئة من الظّلم للكاتب أن ترتكب في حقّه إذ ليس ظهور ملامح «الإيقاع الشّعريّ» في النّثر خصلة فيه ولا خروجها منه عيباً بالضّرورة، وإلاّ فيكون كالمحكوم على النّثر بألاّ يتطوّر ويجود إلاّ في ظلّ الشّعر وبأنّ أقصى ما يمكن أن يدركه من مراتب الإبداع هو أن يصبح شعراً، كما لو كان جميع الشّعر ملازماً للجودة لا يفارقها![2]

وفي رأينا لا يمكن الاكتفاء في التّفسير بظاهرتي التّأكيد والإحاطة وما إليهما من المعاني التي ترجع في أصل معناها إلى باب الضّبط العلميّ. فلا بدّ لنا أن نأخذ بعين الاعتبار أسلوبين آخرين يلازمان هذا النّوع من التّصرّف في الكتابة هما اللّذان يفسّران أدبيّة هذه الكتابة ويبرزان أبعادها الدّلاليّة وقيمتها الإبداعيّة.

---

1 حسين (طه)، المجموعة الكاملة، ط. ج.، بيروت، 1983، مج. 12، ص ص: 427–429.
2 انظر مناقشة المسألة في بحث عبد الله صولة المذكور آنفاً، ص ص: 39–40.

أوّل هذين الأسلوبين ما يمكن أن نسمّيه بازدواج الوقف أو ازدواج الفاصلة والمتمثّل في قابليّة الجملة عنده للانتهاء في أكثر من موطن معيّن. ولا يمكن الحديث عن ازدواج الموقف أو تعدّد إمكاناته إلاّ إذا كانت الجملة تتجاوز في مداها الحدّ الأدنى من المعنى المفيد. وقد رأينا أنّ هذه خاصّيّة بارزة من خصائص الجملة الحسينيّة. فجملته مذيّلة تقبل نهايات متعدّدة بعدد فروع ذيلها، كما يظهر في المثالين المذكورين آنفاً وهما :

لم يقدّر أنّي سألقاه قائمـــة / باسمـــة/.
نهاية 1 نهاية 2

أرى صورتي في هذه المرايا الحسّاسة / الشّاعرة / البليغـــة/.
نهاية 1 نهاية 2 نهاية 3

هذا التّذييل يعني أنّ الجملة عنده ليست وَحدة بل وحدتين أو وحدات صوتيّة تنتهي بانغلاق الجهاز في موطنين أو أكثر عند النّطق بها.

هذا التّذييل يُحدث إيقاعاً في الكلام يفضي إلى إيقاع بالقارئ إنْ صحّ التّعبير إذ هو يوطّن نفس القارئ على الكلام ويشدّه إليه من قبل أنّه لا يكاد يذهب في ظنّه وهو يقرأ الجملة أنّه خرج منها إلى جملة غيرها حتّى يضطرّ إلى العودة إليها اضطرارَ الرّغبة لا اضطرار النّفور.

وأمّا الأسلوب الثّاني المقوّم لجملة حسين فهو التّرجيع الصّوتيّ والبنيويّ الذي كان الكاتب حريصاً على تحقيقه دائماً بين العنصرين أو العناصر المتفرّعة من ذيل الجملة. فهذه العناصر كانت تنزع إلى الائتلاف في المعنى والصّوت والبنية دون أن تكون مؤتلفة تماماً وتقوم على الاختلاف دون أن يكون بعضها عديم الصّلة ببعضها الآخر أو يكون قابلاً للاستقلال بالذّات. فهي بذلك توسّع القاعدة التي تنتهي الجملة بها. وبترادف المعاني أو تقاربها توفّر للقارئ إمكان الخروج من مدار الجملة بعد أيّ من العنصرين أو العناصر المتعاقبة على التّركيب، وبتوقيع الأصوات تحبّب إلى نفسه في الوقت ذاته البقاء في المدار حتّى نهاية سلسلة العناصر، لأنّه إذا أمكن له أن يخرج من الجملة أيضاً في حالة تعدّد فروع الذّيل غير الموقّعة فإنّه في غياب التّوقيع الصّوتيّ لا يجد من المنشّطات الحسّيّة ما يرجعه إلى مدار الجملة بكلّ طواعيّة.

وإذا كانت نهاية الجملة مرنة عامّة تقوم على فرع أو فرعين أو أكثر، فإنّ بدايتها أقلّ مرونةً إذ هي لا تقوم إلاّ على أصل واحد. وهذا يفسّر العناية

الخاصّة التي يوليها الكتّاب والشّعراء لفاصلات الكلام ومقاطعه وحرصهم على تنظيمها بالسّجع أو غيره من مُلَح الختام في النثر، وبالتّقفية على أساس الرّتابة أو التّنويع في عناصر القافية في الشّعر. وكثيراً ما يؤدّي بهم ذلك إلى التّفكير في الموادّ التي يرصدونها للختام قبل التّفكير في موادّ البدايات. فإذا تشكّلت الوَحدة الكلاميّة عدّت أواخرها، وإن كانت أواخر في التّرتيب أوائل في التّقدير، منها تنطلق الوَحدة وإليها تعود.

وقد لاحظنا أنّ طه حسين يولي من العناية لبداية الجملة ما يوليه لنهايتها، إذ هو يعمد في كتاباته أحياناً إلى ترديد رأس الجملة فينتهي إلى وَحدتين متماثلتين في عبارات البداية، ويعمد أحياناً أخرى إلى ترديد المنوال فقط، كما يعمد إلى أساليب أخرى يقرّب بها بين الوَحدة الكلاميّة وأختها أو مجموعة الوحدات المتتالية في مستوى الصّوت والمعنى أو المدى، فيبني الكلام على الازدواج أو التّثليث أو التّربيع... ازدواجاً يشمل الوَحدات كاملةً ولا يخصّ رأساً منها ولا ذيلاً.

فهذا الأسلوب ليس وقفاً على أشكال الكتابة الظّاهرة بل هو يعمل عمله في صلبها أيضاً.

ومن تجلّيات ذلك نزعته إلى الموازنة بين كلمات الوَحدة ونظيراتها في الوَحدة الموالية لها وتطويع المعاني الجزئيّة في الوَحدتين إلى القوالب الصّرفيّة والصّوتيّة المعتمدة في بنى الكلم والمنوالات التّركيبيّة الجامعة للموادّ وتطويع البنى والمنوالات لهذه المعاني.

ومن تجلّيات ذلك أيضاً النّزعة عنده إلى جعل وَحدات الكلام متقاربة في المدى تقارباً يدلّ على أنها من قبيل الكلام السّامي المطوّع لا من قبيل الكلام المرسل في الأداء والبناء، كما يدلّ على أنّ الموازنة في لفظها والمماثلة في منوالها من لبناتها الأساسيّة في التّعبير والتّفكير لا من المحسّنات اللّفظيّة أو المعنويّة المجرّدة.

وفي كلّ ذلك مخاطبة للحسّ بالموازنات الخاصّة المتجدّدة مع كلّ نصّ بل مع كلّ فقرة، لا بأوزان مشتركة عامّة كأوزان العروض المتماثلة من نصّ إلى آخر بل من شاعر إلى آخر.

ولعلّ أكمل ما يكون توطين النّفس في النّصّ بتفاعل وحـدة الكـلام ووحـدة التّنفّس العاديّة.

ومن المسلّم به اليوم أنّ دراسة الإيقاع في الكلام لا تكتمل إلاّ بالاحتكام إلى عمليّة التّلفظ به. وذلك لأنّ العامـل الفيزيولـوجيّ الـصّوتيّ يمثّـل أحـسن وسـيلة لتقدير مدى تفاعل الإنـسان مـع الكتابـة حـسّيًّا وكيانيًّـا. ولكـنّ وحـدة التّـنفّس العاديّة ليست وحدة ثابتة. فهي متغيّرة بحسب الـسّنّ وعـادات النّطـق وطرائـق القراءة... فضلاً عن أنّها قابلـة للتّمطيط والتّقلـيص الـذي قـد تقتـضيه وحـدات الكلام المرسل المختلفة في الطّول والقِصَر. إلاّ أنّهـا إذا نزلـت عـن حـدّ الاعتـدال أورثت الكلام تقطّعاً وتهدُّجاً وإذا جاوزته أورثت الكلام ثقلاً والصّوت إجهاداً.

ومدار اعتدالها يمتدّ من ستّة أو سبعة مقاطع إلى ثلاثة عشر أو أربعة عشر مقطعاً. فكلّما كانت وحدات الكلام واقعة في هذا المدار كانت متآلفة مع وحـدات التّنفّس العاديّة وكانت إيقاعاتها مجسّمة خير تجسيم لتفاعل النّفس مع النّصّ[1].

والذي نراه أنّ حسين كتب أدباً مطوّعـاً لوحـدة التّـنفّس العاديـة. ولـيس معنى ذلك أنّه اتّخذ من هذه الوَحدة مقياساً لم يحد عنه ولا أنّ الوحدة الكلاميّة في كتابته تخضع دائماً لمدى معيّن مضبوط، وإنّما كانت تطول أو تقصر بحـسب إمكانـات التّمطـيط والتّقلـيص في وحـدات التّـنفّس عنـد الـتّلفّظ بـالكلام. وهـذه الإمكانات يحدّها فتور الصّوت عند المبالغة في التّطويل وتهدّجه عنـد المبالغـة في التّقصير. فإذا حدث شـيء مـن هـذا التّقـصير أو ذاك التّطويـل قامـت في كلامـه علامات وأمارات تدلّ على البدايات والنّهايات.

وقد لاحظنا أنّ الوحدة الكلاميّة في أدبه كانت تستوي في حدود هذا المدار وما خرج منها لا يتجاوز عادة مـدى الوحـدة الكلاميّـة في الـشّعر العربـيّ، ومـن المعلوم أنّ هذه الوحدة تصل إلى ثلاثين مقطعاً في أقصى حدّ لها[2].

---

1 انظر: المسعدي (محمود)، *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe*، ص: 137. وانظر الفصل الثّالث من هذا الكتاب: «مدخل إلى تحليل المقامات اللّزوميّة للسّرقسطيّ»، ص ص: 35–60.

2 ويبلغه الوافر والكامل من بحور الشّعر العربيّ في صورتيهما النّظريّتين، ويبلغه الكامـل في إحـدى صوره التّطبيقيّة أيضاً.

وهذه الظّاهرة تسهّل كتابة أدب حسين كتابة «عموديّة» إذا أمكن القول: أساسها الوحدة الكلاميّة المطابقة لوحدة من وحدات التّنفّس عند التّلفظ بالكتابة، كما يتّضح في الأمثلة التّالية[1] من كتاب **مستقبل الثّقافة في مصر**[2].

ولا يكاد الصّبيّ...	7
يبلغ المدرسة	6
ويستقرّ فيها	7
حتّى يشعر...	4
بأنّ أمامه غاية يجب أن يبلغها	18
وهي أن يؤدّي الامتحان / وينجح فيه	16

* * *

يشعر | بهذا | في المدرسة	10
من معلّمه	5
ومن أترابه	5
ويشعر | بهذا | في البيت	9
من أبويه...	4
اللّذين قد يجهلان من أمور التّعليم...	15
كلّ شيء إلى أن ينتهي الامتحان.	16

* * *

1 كلّ عبارة مستقلّة بسطر -في كتابتنا- تمثّل وحدة كلاميّة واحدة. والأرقام التي جعلناها في الوادي الأيسر تشير إلى عدد المقاطع في الوحدة الكلاميّة، وقد اخترنا في قراءة الفِقَر الوقوف على السّاكن وهو المعوّل عليه في دراسة النّثر المسجوع. ومن الملاحظ أنّ فِقَر الأمثلة التي سقناها لم تنزل عن ثلاثة مقاطع ولا زادت على ثمانية عشر مقطعاً في مداها إلاّ في حالات قليلة، وفيما يلي جملة الرّموز التي استعملناها في الكتابة مشفوعة بدلالاتها:
{ = التّشابه في المنوال والازدواج وما إليه.
| = الحدّ بين كلّ عبارتين متوازنتين.
/ = الحدّ بين الذّيلين.
() = كلّ رقم بين قوسين يمثّل عدد مقاطع ذيل لاحق.

2 انظر: حسين (طه)، **مستقبل الثّقافة في مصر**، ص ص: 201 -202.

وإذن — 3
فالصّبيّ منذ يدخل المدرسة — 12
موجّه | إلى الامتحان — 9
أكثر ممّا هـو | موجّه | إلى العلم — 14
مهيّـأ | للامتحان — 8
أكثر ممّا هـو | مهيّـأ | للحياة — 14
وإذن — 3
فليس | المهمّ | عند الصّبيّ... — 9
أن | ينتفع بالدّرس — 7
وأن | يجد فيه اللذّة / والمتعة — 9 (3)
وأن | يستزيد منهما — 9
وإنّمـــا | المهمّ | أن | يستعدّ للامتحان / وللنّجاح فيه — 16 (16)

* * *

ليتفوّق على أترابه — 11
أو ليحتفظ بمكانته بينهم، — 15
وليرضي أبويه / ويسرّهما — 8 (6)
ويحقّق ما يعقدانه به من أمل / وينطويان من رجاء — 15 (9)
وليظفر بما يمنّيانه من مكافأة / وجزاء — 18 (3)

ومن قصّة دعاء الكروان[1] :

ولكنّ أمّنا قالت هذه الجملة — 13
بصوت / حزين / بعيد / محطّم — 13

* * *

فلم أستطع — 5
أن | أقـــول | شيئاً — 6
ولا أن | أظهر | شيئاً — 8
غير الطّاعة / والإذعان — 5 (4)

* * *

1 انظر: حسين (طه)، دعاء الكروان، القاهرة، دار المعارف، 1986، ص ص: 114-115 و127.

وأصبح من أعسر الأشياء / وأشقّها — 10 (5)
أن تفكر الفتاة في الحياة — 14
تفكيراً هادئاً / مجرّداً / لا يتأثر — 10 (5)
بهذه العواطف / العنيفة / الحادّة / التي... — 17
تتصوّر مرّة كأنّها النّفور الذي لا نفور بعده — 23
وتتصوّر مرّة كأنّها الإقبال الذي لا إقبال بعده — 24

***

وإنّي لأنظر — 7
فإذا هذه الصّورة — 8
تثير أمامي صوراً ثلاثاً — 12
صورة هذا الفتى الجميل الرّائع — 9 (3)
يغري بالإثم / ويدفع إليه — 4 (6)
وصورة هذا الشّيطان / الآثم / المريد — 11 (3)
يأخذ بالإثم / ويعاقب عليه — 5 (7)
وصورة هذه الفتاة البائسة / اليائسة — 13 (4)
يتنازعها الإغراء المضني / والعقاب المغني — 11 (6)

التّفاعل

ومن جوامع الأسلوب في أدب طه حسين ما يمكن أن نصطلح عليه بظاهرة تعميم الفاعليّة والمفعوليّة في مستوى الأحداث المرويّة والوضعيّات المقرّرة أو في مستوى الكتابة المسطّرة والنّصوص المحرّرة، وفي مستوى التّركيب الجزئيّ أو في مستوى كامل الخطاب، وفي مستوى النّصّ الأدبيّ الإبداعيّ أو في مستوى الكتابة النّقديّة أو العلميّة أو التّقريريّة.

ليس معنى ذلك أنّ الفاعل والمفعول في أدبه غير محدّدي الهويّة في كلّ حالة، وإنّما معناه -في تقديرنا- أنّ للفاعل في كتاباته هويّة جديدة غير الهويّة التي تكون للفاعلين عادة، وأنّ تغيّر هويّة الفاعل في أدبه مرتبط بتغيّر هويّة المفعول ذاتها وبتغيّر مظاهر وقوع الفعل والوضعيّات الخاصّة بكلّ عنصر من عناصر الكلام.

فمن ذلك تبادل العنصرين المختلفين الدّورَ في الفاعليّة والمفعوليّة أو في المفعوليّة فقط بصورة تبرز تساوي الطّرفين في المبادرة بالفعل أو في تحمّله. وأمثلة ذلك كثيرة، منها قوله في:

- **مستقبل الثّقافة في مصر:**
"... حياة سريعة تمر بنا أو نمرّ بها مرّ البرق"[1].
- **المعذّبون في الأرض:**
"مضت الحياة في طريقها هادئة مطمئنّة، تعبث بالنّاس أو يعبث النّاس بها"[2].
- **من أدبنا المعاصر:**
"لكنّ الأدب المعاصر كغيره من الآداب على اختلاف صورها وكغيره من الإنتاج العقليّ، شيء نفهمه نحن ولا يفهمنا، ونقدّره نحن ولا يقدّرنا. ونشعر نحن بما يتاح له من نجاح وما يفرض عليه من إخفاق ولا يشعر هو برضانا عنه أو سخطنا عليه"[3].
- **الأيّام:**
"إذا الأيام تُدنيه منها أو تدنيها منه"[4].
- **من أدبنا المعاصر:**
"العصبة الآثمة التي تتّخذ الإثم وسيلة إلى البرّ وتتّخذ البرّ نفسه وسيلة إلى الإثم"[5].
"وأعجب من هذا أنّه طوّع الحضارة الحديثة للغته القديمة، أو طوّع لغته القديمة لهذه الحضارة الحديثة"[6].

شاع هذا الأسلوب في أدب حسين وكان عاملاً من عوامل إشاعة التّرديد فيه، وتحقيق الموازنة بين شقّي التّركيب القائم عليه، حتّى أصبح من سمات الفنّ الحسينيّ الظّاهرة، قد لا يَرَى فيها القارئ المتعجّل غير عادة من عادات الكتابة المجرّدة، ومصدراً من مصادر الثّروة اللّفظيّة، ولكنّها في رأينا عنوان نزعة أدبيّة

---

1 حسين (طه)، مستقبل الثّقافة في مصر، ص: 8
2 حسين (طه)، المعذّبون في الأرض، لبنان، بيروت، (د. ت.)، ص: 135.
3 حسين (طه)، المجموعة الكاملة، ص: 281.
4 حسين (طه)، الأيّام، القاهرة، ط. 6، 1982، ج. 3، ص: 88.
5 حسين (طه)، المجموعة الكاملة، ص: 358.
6 المصدر نفسه، ص: 359.

عنده تُصَوِّرُ التّفاعلَ بين العوامل والأحداث تفاعلاً يفقد معها الفاعل أو المفعول هويّته أو يفقدان هما معاً هويّتيهما وتقوم بدلها هويّة جديدة هي هويّة **المتفاعل**.

وليس المتفاعل من المقولات النّحويّة ولا من المقاييس النّقديّة، ولكنّه صفة نوعيّة لشخصيّة حسين الأدبيّة. ذلك أنّ أدبه مهما يكن جنسه الأدبيّ قوامه التّفاعل بين الخطاب والإنسان سواء أكان مخاطِباً أم مخاطَباً أم عاملاً من عوامل الأحداث في الكلام.

ومن ذلك أيضاً استعمال الفعل مرّتين أو أكثر، مُسْنَداً في كلّ مرّة إلى فاعل يختلف عن الثّاني إلاّ أنّه يشاركه في الفعل. وهذه أمثلة من ذلك في **مستقبل الثّقافة في مصر**[1].

- أريد كما يريد كلّ مصريّ مثقّف، يحبّ وطنه، ويحرص على كرامته، وحسن رأي النّاس فيه، أن تكون حياتنا الحديثة ملائمة لمجدنا القديم... نعم وأريد كما يريد كلّ مصريّ مثقّف، محبّ لوطنه، حريص على كرامته، ألاّ نلقى الأوروبيّ فنشعر بأنّ بيننا وبينه من الفروق ما يبيح له الاستعلاء علينا".
- "ولست أدري أيشعر النّاس وتشعر الوزارة نفسها بما أشعر به وأجد في الشّعور به ألماً ممضًّا، وهو أنّ التّلاميذ لا يُعرضون وحدهم عن القراءة وإنّما يشاركهم المعلّمون في هذا الإعراض".
- "ولعلّك تشعر بمثل ما أشعر به من أنّ هذه المشكلة دقيقة جدًّا".

وقد يستعمل الفعل مرّة واحدة في سياقات تدلّ علاماتها على أنّه مشترك بين فاعلين كما في قوله في المصدر نفسه:

- "ألست ترى معي أنّها إن فعلتْ أراحت نفسها من همّ ثقيل ماديّ ومعنويّ وخلقيّ أيضاً. ألست ترى معي إنْ فعلتْ ردّت إلى العلم والتّأليف حرّية هما في أشدّ الحاجة إليها".

فهو يصوّر بذلك تجاوباً حاصلاً بنفسه مع الموضوعات التي يحلّلها وتجاوباً مؤمّلاً مع الأطراف التي يخاطبها. وإذا كان النّاس شتّى فَهُمْ واحدٌ في هذا الخطاب، همّهم مشترك وقضيّتهم واحدة، هم متضامنون بمقتضى ما بينهم من

1 انظر: المصدر نفسه، ص ص: 15، 212، 216، 219.

تجاوب وتفاعل. ليس بينهم أدوار موزّعة، فجميعهم طالب ومطلوب، فاعل ومفعول. أو إذا قبلنا المزج قلنا جميعهم **متفاعل**. فإذا كان النّاس في عرف الحياة أصنافاً ولم يتحدّث الكاتب إلاّ عن نماذج منهم معيّنة، فهو في الواقع يزجّ بالجميع بما فيهم شخصه في النّصّ، ويقصد النّاس أجمعين. يقصدهم في صورة الإنسان المجرّد التي يلتقي فيها جميعهم طبعاً لا في نماذجهم المختلفة وإنّما هو يمسّ –بالنّماذج البشريّة المختارة– كيانَ الفرد في مسؤوليّته المعيّنة ومستواه الضّيّق، ويمسّ –بصورة الإنسان المجرّدة الحاضرة في أدبه– كيانَ المجموعة في همومها المشتركة ومصيرها الموحّد.

ومن أساليب التّفاعل في أدب طه حسين أيضاً **البناء للمجهول**. فبناء الفعل للمجهول ظاهرة نحويّة لها في أدبه طاقة أسلوبيّة مميّزة، وهي شائعة في كتاب **الأيّام** أكثر من شيوعها في غيره من مؤلّفاته، ولكنّها في اعتقادنا ليست خاصّة بهذا الكتاب، لأنّ اعتبارها خاصّة به اعتماداً على شيوعها فيه بأكبر نسبة يعني ربطها بآفة العمى لتي أصيب بها ويجيز القول بأنّها تحدّد دور الكاتب في **الأيّام** بأنّه "دور نائب الفاعل أو المفعول الواقع عليه فعل الفاعل"[1]، إنّما الذي يجوز من ذلك فعلاً القولُ بأنّ أسلوب البناء للمجهول في كتاب **الأيّام** ساعده على تصوير الصّبيّ القاصر الأعمى في بعض المقامات بالمتاع الجامد الذي ليس من شأنه إلاّ أن يقع عليه فعل الفاعل، كما يظهر في المشهد التّالي وقد صرّح فيه الكاتب بالصّورة ثمّ لمح، قال:

"وإنّما كان أشبه بمتاع قد أُلْقِيَ في ذلك الموضع، وانتظر حتّى يبلغ القطار غايته ليُنْقَلَ إلى موضع آخر"[2].

ولكنّ الكاتب يعمد إلى البناء للمجهول حتّى في غير هذه المقامات في حالات يتعذّر فيها تعيين الفاعل وكذلك في حالات كثيرة يكون فيها الفاعل حاضراً معروفاً، غير أنّ الكاتب يُؤْثِرُ تشريكَ المفعول معه في الفاعليّة، كما في قوله:

---

1 زهران (بدراوي)، أسلوب طه حسين في ضوء الدّرس اللّغويّ الحديث، القاهرة، 1982، ص: 81.

2 حسين (طه)، الأيّام، ج. 3، ص: 100، وهو من الأمثلة المذكورة في المرجع السّابق، ص: 82.

"فإذا مُلِئت الأكواب وأديرت فيها الملاعق الصّغار، فسُمِعَ لها صوتٌ منسجم لا يخلو من جمال حُسْن الوقع في الأذن يأتي من هذه المداعبة الخفيفة الهادئة بين المعدن والزّجاج، رفع القوم أكوابهم إلى أفواههم، فجرّوا الشّاي منها بشفاههم جرًّا طويلاً يُسْمَعُ له صوتٌ منكر يناقض صوت الملاعق حين كانت تداعب الأكواب"[1].

فالرّفاق هم الذين ملؤوا الأكواب وأداروا فيها الملاعق، وجميع الحاضرين سمعوا صوت الأواني المنسجم الجميل وصوت ارتشاف الشّاي المنكر البغيض. ولكنّ الكاتب رام السّموّ بالأكواب والملاعق المستعملة والأصوات المختلفة المسموعة إلى مستوى العناصر الفاعلة في النّصّ لا لمشاركتها القومَ في الفعل وهي جماد، وإنّما لأنّها تشاركهم في الحضور بل هي أولى منهم بالتّقديم في باب الحضور باعتبارها مركز الحفل وسبب الاجتماع ولا سيّما أنّه شخّص الملاعق منها فصوّرها تُداعِبُ الأكواب بل رفع مستواها في الفعل على مستوى القوم الذين يُحْدِثون الأصوات المنكرة في شرب الشّاي.

ومثل ذلك ما وقع في قوله من كتاب **من بعيد**:

"وفي أثناء ذلك ظهر كتاب **الإسلام وأصول الحكم** فاستغلّ في سبيله كلّ ما تقدّم، وظهر أنّ في مصر حزباً سياسيًّا يتّخذ الدّين وسيلة لمناهضة حرّية الرّأي، بنفس الوسائل التي كانت تناهض بها أثناء القرون الوسطى في أوروبّا. أُنْكِرَ الكتاب وحُوكِمَ صاحبه وأُخْرِجَ من صفّ العلماء وفُصِلَ من منصبه وانتهى هذا كلّه بأزمة سياسيّة حادّة ظهر في أوّل الأمر أنّ هذا الحزب السّياسيّ الدّينيّ هو الذي انتفع بها واستفاد منها. فقد أُخْرِجَ وزيرٌ من الوزراء واستقال معه طائفة من أصحابه. فقُبِلَتْ استقالتُهم في سرور وابتهاج، واعتذر رئيس الوزراء بالنّيابة يومئذ أنّه نصير الدّين وحاميه والذّائد عن حوضه"[2].

ففي هذا النّصّ أفعال ليس فاعلها محدّداً لأنّه جماعة لا مفرد، ولكنّ هذه الجماعة فئة سياسيّة دينيّة منضوية تحت شعار يوحّد بينها. فأمّا تصرّفاتها فتأخذ أشكالاً متعدّدة بحسب نوع الفعل ومستوى المسؤوليّة فيه. فالذي استغلّ صدور الكتاب وناهض حرّية الرّأي إنّما هو هذا الحزب، والذي أنكره وحاكم

---

1 حسين (طه)، **الأيّام**، ج. 2، ص: 27 وهو من الأمثلة المذكورة في المرجع السّابق أيضاً وفي الصّفحة نفسها.

2 حسين (طه)، **المجموعة الكاملة**، ص: 178.

صاحبه وأخرجه من صفّ العلماء وفصله من منصبه، السّلطات المباشرة التي ترجع إليها هذه المسألة بالنّظر، ولكنّ ذلك كان بتأثير هذا الحزب. وأمّا الذي أخرج الوزير من الوزارة وقبل استقالته فهي الحكومة التي تأتمر بأوامر هذا الحزب.

فالكاتب لم يذكر الفاعلين لأنّ المسؤوليّة في هذه الأحداث مشتركة بين ممثّلي هذا الحزب وممثّلي السّلطة المتأثّرين بهم، ولكنّه لم يذكرهم أيضاً لضعف أهمّية ذكرهم في النّصّ ولأنّ فاعليّة الأطراف المتضرّرة النّصّانيّة أقوى من فاعليّة الأطراف المتسبّبة في الضّرر النّحويّة والمنطقيّة. وقد تولّد من ذلك تفاعلٌ بين موضوع النّصّ والأحداث التي تعلّق بها باعتبار الأطراف المذكورة في النّصّ عوامل متسبّبة في هذه الأفعال وداعية إليها أيضاً، وإنْ وقعت عليها الأفعال المستعرضة.

فيبقى مبدأ التّفاعل هو المقوّم للكتابة الحسينيّة في كلّ حالة ويرجع أمره إلى تحسيس الإنسان ذهنيًّا وذوقيًّا ومادّيًّا أو كيانيًّا أو فيزيولوجيًّا بما لا يطرق حسّه عادة ولا يحظى منه بالنّظر لتجديد الإنسانيّة فيه وتطوير المجتمع الذي ينتمي إليه.

ومن أساليب التّفاعل المقوّم لأدب حسين حضورُ القارئ في نصّه حضوراً متفاوتاً من نوع كتابيّ إلى آخر، ولكنّه حضور دائم. لا نعني المخاطَب المباشر بالكلام، ولا نعني القارئ المحتمل الذي يمكن أن نرسم صورته المعنويّة من خلال مستوى الخطاب وضمير المخاطبة وموضوع القول وحدود القضايا المبسوطة، وإنّما نعني القارئ المشارك للكاتب في العمليّة الأدبيّة إبداعاً ونقداً والذي يتقمّص الكاتبُ نفسُه شخصيّته أو القارئ الذي يتقمّص شخصيّةَ الكاتب فيجاريه أو يشاركه ويرضى عنه أو يسخط عليه، رضًى وسخطاً مشتركين كما لو كانا صادريْن من نفس واحدة ودون أن يكونا موجّهين من طرف إلى طرف آخر، لأنّ في النّصّ الحسينيّ نزعة إلى نفي التّقابل بين الأطراف بمقتضى التّفاعل الحاصل بينها.

ففي «حديث» صالح –مثلاً– من مجموع **المعذّبون في الأرض** لسنا أمام كاتب وقارئ كما تقضي طبيعة الكتابة ذلك، وإنّما نحن أمام الإنسان يواجه معضلة من معضلات الحياة، لأنّ حضور القارئ في هذا النّصّ يتشكّل حسب ثلاث صور: في الصّورة الأولى نجد الكاتب ينضمّ إلى صفّ القرّاء عندما يتولّى نقد بعض الجوانب من نصّه ويتولّى إلقاء السّؤال وتقديم الجواب في مثل قوله: "وقد يخطر للقارئ أن يسألني عن هذا الصّبيّ ما اسمه؟ وما موطنه؟ وما بيئته؟ وما

أسرته؟ ومَنْ عسى أن يكون؟ ولكنّي أجيب القارئ إن خطرت له هذه الأسئلة كما كان الكاتب الفرنسيّ «ديدرو» يجيب قرّاءه حين يخيّل إليه أنّهم يسألونه أو يهمّون أن يسألوه عن بعض الأمر في قصصه"[1]. وينضمّ الكاتب كذلك إلى صفّ القرّاء عندما ينفي أن يكون أمر صالح من قبيل القصّة ويثبت أنّه من قبيل الحديث قائلاً: "ولكنّي لا أحاول أن أضع قصّة فأخضعها لما ينبغي أن تخضع له القصّة من أصول الفنّ كما رسمها كبار النّقاد... ولا أقبل من القارئ مهما ترتفع منزلته أن يدخل بيني وبين ما أحبّ أن أسوق من الحديث... ولو أنّي استجبتُ لهذه الأسئلة، فبيّنت موطن الصّبيّ وبيئته وعرّفت أسرته إلى القرّاء لطال بي الحديث أكثر ممّا أحبّ أن يطول. وليس في الحديث صبيّ واحد..."[2].

وفي الصّورة الثّانية نجد القارئ ينضمّ إلى صفّ الكاتب فيحضر حضورَ المُشارك في عمليّة الكتابة حيث يلتفت المؤلّف من ضمير إلى ضمير فلا يتردّد في إسنادِ الحديث إلى ضمير المتكلّم الجمع في مَواطن، منها قوله: "فلنتّفق على أنّ اسمه أمين"[3]، وقوله: "أؤثِرُ أن أتحدّث إلى قلبك وأن ألفتك إلى صالح هذا الذي وجد وأسرف في الوجود، حتّى اعتقدنا أو كدنا نعتقد أنّه غير موجود"[4].

أمّا في الصّورة الثّالثة فنشهد اتّحاداً بين القارئ والكاتب وبطل الحديث، فهم يلتقون جميعاً في المأساة ويشتركون في الأحداث على أنّهم نماذج بشريّة تمثّل الإنسانَ أينما كان، وذلك يظهر في قوله: "ومَنْ يدري لعلّي حينما ألفتك إلى صالحٍ إنّما ألفتك إلى نفسك... وإنّما أردت أن أقول إنّ في حياة كلّ واحد منّا نحن كثرة من المصريّين شيئاً من صالح، فصالح صورة البؤس والشّقاء والحرمان"[5].

ومن كلّ ذلك يتّضح أنّ أدب حسين أدبُ معاناةٍ مشتركة لا أدب عرضٍ وفرجةٍ.

---

1 حسين (طه)، المعذّبون في الأرض، ص: 18.
2 المصدر نفسه، ص ص: 19–20.
3 المصدر نفسه، ص: 21.
4 المصدر نفسه، ص: 24.
5 حسين (طه)، المعذّبون في الأرض، ص: 24.

ولعلّه بهذا الاعتبار -يجوز لنا- في الختام أن نقرّر بكلّ اطمئنان أنّ أدب حسين أدبٌ كيانيّ بمعنى أنّه يؤسّس كوناً اجتماعيًّا جديداً بدءاً من تجديد الفرد، وذلك بتغيير نظرته إلى الأشياء وموقفه منها وطريقته في معالجتها وسلوكه في تعامله معها. فهو يهدف إلى تكوين الصّورة المثلى للإنسان المجرّد الذي يلتقي فيه جميعُ النّاس من خلال تثقيف الإنسان الفرد الذي أصبح عنده مقوِّماً من مقوِّمات الأدب لا طرفاً مخاطَباً بالأدب.

وقد حقّق الكاتب هذا الهدف بأن مسّ كيان الفرد المعنويّ والحسّيّ. مسّ كيانه المعنويّ بأن أوهمه بأنّه مضى في بحث الماضي وما كان، والحاضر وما هو كائن، والمستقبل وما قد يكون، ولكنّه لم يمض في الحقيقة إلاّ إلى بحث القيم التي بها يصلح الكيان ويَشْرُف الإنسان. ومسّ كيانه الحسّيّ بأن قدّم على مبدأ توسيع المعرفة مبدأ تحسيس القارئ بما يعرفه ولا يحسّ به وحمله على أن يعيش بكامل كيانه، ما تعوّد أن يراه صباحَ مساءٍ أمامه، فكان أن سخّر جميع ما يدخل في باب الثّروة اللّفظيّة لنقل الموضوعات والمعاني المحلّلة إلى الكيان لعلّ أن يتكرّم الإنسان فيعيشها ويتطوّر بمقتضاها، فاجتهد في تحويل الفكرة -مهما تكن بسيطة- مادّة حسّيّة وروحيّة في ذات الوقت التي كانت تعمل عملها من حيث هي لبنةٌ فكريّة.

فكان في تحقيقه -إذا حقّق- تدقيقٌ وتشويقٌ وتعليقٌ، وفي توقيعه -إذا وقّع- تقطيعٌ وتوزيعٌ وتطويعٌ، وهي أساليبُ تعدّل النّفَس فتهزّ النّفْس، وفيما حققه من تفاعل بين المخاطِب والمخاطَب وبين كليهما ما وطّن به نفسّ الإنسان في الأدب، فحقّق له من الطّرب والتّغيير ما لا يقدر عليه شعر ولا سحر ويقدر عليه هذا النّوع المخصوص من النّثر.

الفصل الخامس

البنية الإيقاعيّة
في شعر محمّد حسن فقي[1]

ترجع دراسة البنية الإيقاعيّة في الشّعر إلى البحث في مجال حيويّة الخطاب في النّصّ الشّعريّ. ذلك أنّ النّصّ الشّعريّ بمعنى المعنى يكون، لا بالمعنى الأصليّ، وبحيويّة الخطاب تتأكّد هويّته لا بشهادة الحياة، وبعناصر الخلود يكون، لا بمجرّد الوجود.

وما الإيقاع في الشّعر إلاّ توظيف جماليّ للمادّة الصّوتيّة فيه. "يظهر في تردّد وحدات صوتيّة في السّياق على مسافات متقايسة بالتّساوي أو بالتّناسب لإحداث الانسجام وعلى مسافات غير متقايسة أحياناً لتجنّب الرّتابة. وقد تكون الوحدة الصّوتيّة التي يمكن أن نسمّيها النّواة الإيقاعيّة صفةً جوهريّة أو ثانويّة في صوت أو مجموعة أصوات مطابقة لجملة أصوات الوحدة الدّلاليّة الدّنيا أو غير مطابقة لها كما قد تكون نغمة مسموعة من توالي المفردات المكوّنة لتراكيب مخصوصة"[2] في حجم الوحدة الكلاميّة المعتمدة في النّصوص المدروسة أو في حجم مجموعة الوحدات التي قد تكوّن قسماً من أقسام النّصّ... ويكون الإيقاع في جميع ذلك متغيّراً متنوّعاً غير مقيّد ولا مشروط.

وليس للصّوت معنى. ولكنّ المعنى المرسل غير المعنى الموقّع، ذلك أنّ الإيقاع هو الذي يعطي للمعنى وزناً بمختلف معاني كلمة وزن.

وكثيراً ما يكون الشّعر مادّة موقّعة وفي الوقت ذاته مادّة يجري فيها بحث إيقاعيّ، إذ ليس التّوقيع في الشّعر تطبيقاً لقواعد إيقاعيّة جاهزة بقدر ما هو بناء إيقاعيّ متجدّد مع كلّ نصّ متشكّل في إطار القصيدة، لأنّ الإيقاع ذو طبيعة متغيّرة لا تكاد تتطابق صورة منه في نصّ شاعر مع صورة منه في نصّ آخر له مهما

---

1 شاعر مكّة الكبير، ولد بمكّة المكرّمة سنة 1914.

2 انظر الفصل الأوّل من هذا الكتاب «في مفهوم الإيقاع»، ص ص: 7–18.

تعدّدت عناصر الاشتراك بين النّصّين. فالعمليّة الشّعريّة عمليّةٌ مزدوجة جهدُ الشّاعر فيها موزّعٌ على واجهتين: واجهة البناء وواجهة الإضافة النّوعيّة لصورة البناء التي يكون انتهى إليها في نصّ سابق أو انتهى إليها غيره في أشعارهم.

ذلك هو الذي يجعل تحليل خصائص الإيقاع في مدوّنة شعريّة كبيرة عملاً صعباً وفي بعض الأحيان مستحيلاً ولا سيّما إذا كانت المدوّنة المدروسة غنيّة كديوان محمّد حسن فقي الضّخم.

ولكنّنا –مع ذلك– سنحاول أن نتوقّف عند أبرز ظواهر الإيقاع التي بدت لنا كفيلة بتقديم صورة عامّة عن خصائص الإيقاع في شعر فقي آملين الوقوع على المفاتيح الأساسيّة لبنية نصّه الإيقاعيّة وفي الوقت ذاته على إضافاته الشّخصيّة لصورته الجماليّة.

ورأينا أن نشخّص صورة الإيقاع التي يتميّز بها شعر فقي بالاعتماد على مكوّنات خمسة تمثّل زوايا من النّظر إلى إيقاع نصّ الشّاعر مختلفة ولكنّها متكاملة قوامها محاصرة ظاهرة الإيقاع في صلاتها بمقولات النّصّ الشّعريّ الأساسيّة: صلة الإيقاع بالنّصّ / الإطار، وصلته بالبحر / الوزن، وصلته بالتّوشيح / الشّكل، وصلته بالوحدة الكلاميّة / التّركيب، وصلته بالقصّ / التّخييل.

الإيقاع والنّصّ / الإطار

قلّما يشبه نصّ في بنيته العامّة نصًّا آخر في شعر محمّد حسن فقي، وهذه الملاحظة تنطبق على نصوصه التي من قبيل القصائد الموحّدة البحر والقافية انطباقها على نصوصه التي قسّمها إلى أجزاء قائمة الذّات. فالتّنويع مبدأ قام عليه شعر محمّد حسن فقي أوّلاً في مستوى بنية النّصّ العامّة. وهو علامة أولى على المرونة والحيويّة اللّتين تميّزان نصّ الشّاعر فتخرجان به من بوتقة الصّلابة والرّتابة. وهو دليل على توظيفه ضروب الإيقاع المتغيّرة توظيفاً جماليًّا ودلاليًّا بما سيتأكّد لنا أثناء التّحليل من تناسق المباني وتفاعلها مع المعاني. فالإيقاعات طوابع فرديّة تتميّز بها النّصوص الفقيّة كالبصمات البشريّة تتميّز بها الهويّات الشّخصيّة.

فممّا يتميّز به أسلوب فقي في بناء النّصّ أنّ الشّاعر كثيراً ما يعمد إلى تقسيم القصيدة إلى مجموعات من الأبيات أو أجزاء على وجوه من التّقسيم مختلفة

من نصّ إلى آخر باختلاف عدد الأجزاء أو باختلاف عدد الأبيات في كلّ جزء، أو بالتزام بحر عروضيّ موحّد في النّصّ المجزّأ وتنويع البحر في غيره أو بالتزام قافية موحّدة في الأوّل وتنويع قوافي الأجزاء في الثّاني، أو بتنويع البحر من جزء إلى آخر في القصيدة الواحدة، أو بغير ذلك من ضروب التّنويع كالذي لاحظناه في بناء الجزء / المطلع على قالب مخصوص أو الجزء / الختاميّ أو الخرجة على منوال معيّن... وذلك كلّه يؤكّد أنّ شعر فقي يختزن ثروة إيقاعيّة على صلة متينة بالحيويّة المعنويّة التي بُنِيَتْ عليها نصوصُه.

ومجمل وجوه التّقسيم التي قام عليها شعره -بصرف النّظر عن النّصوص التي كانت قصائد موحّدة البحر والقافية فلم تخضع للتّقسيم في الظّاهر- ترجع إلى تقسيم القصيدة إلى أجزاء على عدد عناصر المعنى في الموضوعات المطروقة من الجزء الذي ببيتين إلى الجزء الذي بـ 19 بيتاً[1]. إلاّ أنّ أكثر وجوه تقسيم القصيدة اعتماداً عند الشّاعر إنّما هو تقسيمها إلى أجزاء بحساب أربعة أبيات لكلّ جزء، وهو التّقسيم الذي ولّد الرّباعيّات عنده، ومحمّد حسن فقي شاعر الرّباعيّات بلا منازع في العصر الحديث. وفنّ الرّباعيّات تجربة شعريّة عربيّة قديمة حديثة إنْ كان فقي من السّائرين فيها على درب الرّوّاد فإنّه مُكْثِرٌ فيها، مطوّر توظيفها، منشّط روحها. فله فيها إضافات ليس التّوسّع فيها من موضوعنا إلاّ فيما يتعلّق بخصائصها الإيقاعيّة.

وإذا ثبت أنّ التّقسيم ليس خاضعاً في شعر فقي لحجم معيّن تحصل به فائدة إيقاعيّة خاصّة في الظّاهر فهل في إيقاعات النّصوص من الخصائص ما نستطيع أن نفسّر به كثرة الرّباعيّات عنده إذا قورن عددها بعدد الخماسيّات والسّداسيّات وغيرها من المجموعات حتّى المجموعة بـ 19 بيتاً؟ قد يكون في ذلك سرّ إيقاعيّ لا يستبعد أن يكشف عنه البحث يوماً، وكلّ ما نستطيع قوله الآن هو أنّ لكثرة الرّباعيّات في شعر فقي صلة بالسُّنَّة الأدبيّة المذكورة.

فإذا بحثنا في إيقاع الثّنائيّات مثلاً وجدنا، أنّ النّصّ الثّنائيّ يأتي متنوّعَ القوافي مشرّع الأبيات كما في نصّ «أوهام وحقائق»[2] وقد كان طويلا إذ تكوّن من خمسين بيتاً مقسّمة على 25 ثنائيّة من مجزوء الكامل، وإذا بهذه الثّنائيّات

---

1 مثال الأجزاء التي بـ 19 بيتاً: V، 17، الحرّة والنّذل.
2 IV، 148.

ومضات أو نفحات شعريَة جَلَّتْها معان جزئيّةٌ مقولبة في وحدات كلاميّة محدودة لكنّها متدرّجة متكاملة وإن كانت برقيّةَ الأسلوب تكاد تقتصر على عناصر الإسناد الأصليّة في الجملة.

لكنّ في النّصّ نزعة قصصيّة دراميّة هي التي تفسّر طول النّصّ، كما تفسّر مذهب الشّاعر في تغيير الإيقاع من مجموعة من ثنائيّات النّصّ إلى أخرى بحسب الموضوعات المطروقة، ومن ثنائيّة إلى أخرى بحسب المعاني الجزئيّة في الموضوع. فلئن كان كلّ بيت في هذا النّصّ -مع أنّ البحر المعتمد مجزوء- يكوّن وحدة معنويّة وصوتيّة مستقلة فإنّ كثيراً من الأشطر نفسها جاءت في قالب وحدات معنويّة وصوتيّة قائمة الذّات كما في القسم الأوّل، لأنّه قسم اعتمد فيه الشّاعر السّرد البسيط لبعض الأحداث القصصيّة فقال:

وَقَسَمْتُ أَنْ أَشْـقَى * وَرَضِيتُ بِالقِسْمَـهْ
لَمْ أَطْلُب الرِّفْقَـا * وَلَم أَذُقْ طَعْمَـهْ

* * *

قَدْ عِشْتُ ظَمْآنَـا * مَا أَعْرفُ الرِّيَـا
لَوْ كُنْتُ رَيَّانَـا * لَمْ أَنْشُدِ الغَيَّـا

* * *

أَهْفُو إلَي الحُسْـن * فَيَرُوعُنِي النَّـدْبُ
وَأَرُوحُ لِلْحُسْـنَ * فَيُضِلُّنِي الـدَّرْبُ

وينعقد الحوار في صلب النّصّ بين طرفين فاعلين فيه، غير أنّه لا يتجسّم إلاّ في تدخّلين صريحين تدخلّ واحد لكلّ طرف من الاثنين، وبذلك تتطوّر الأحداث ويهون خطب الطّول لأنّ النَّفَسَ يتجدّد مع كلّ تدخّل بعد الفراغ من الأوّل والاستراحة إثره.

لكنّ للشّاعر «حِيَلاً» شعريّة أخرى بواسطتها يغيّر صورة الإيقاع ليراعي متجدّد المعاني في قصائده دون أن يَلْحَقَ طابعَه الإيقاعيّ الخاصّ تشويهٌ. ففي ثنائيّته «مُضَغُ الرّماد»[1]، وهي طويلة أيضاً وتبلغ 63 بيتاً من الرّمل، نَوَّعَ القوافي دون أن يعمد إلى التّشريع. ولم يكن هذا النّصّ ذا نزعة قصصيّة يهون الطّولُ فيه بالحوار والعقدة والحلّ فهَوّنَ الشّاعر خَطْبَ الطّول فيه بعامليْن اثنين:

---

1 IV، 532.

- تنويع صورة بحر الرّمل في التّطبيق، فاعتمده مجزوءاً في القسم الأوّل من النّصّ (ث 1 – ث 19) وتامًّا في القسم الباقي (ث 20 – 29 / + الخماسيّة الختاميّة).
- ختام النّصّ بخماسيّة (خمسة أبيات من قافية مشتركة) وهي بمثابة «الخرجة» في الموشّح لأنّ الشّاعر خرج فيها من القانون الثّنائيّ إلى الخماسيّ ومن معاني الطّرح والنّقاش والحيرة إلى معنى تأليفيّ جامع فيه اطمئنان للمنشود وإجمال للمغزى المقصود.

فإذا اختار الشّاعر بناءَ نصّه على المعاني المفصّلة لا الومضات الخاطفة المجملة جعله أقساماً أوسع مدًى وأوفر أبياتاً، أمّا إذا كان كلامه فيه قضايا متشعّبة الجوانب أخرجه في قالب لوحات أو مشاهد متسلسلة تكوّن شريطاً واسع الحلقات ونَوَّعَ فيه الإيقاعات ليضمن له حُسْنَ القبول.

ومن أطرف اتّجاهات الشّاعر في تقسيم النّصّ الطّويل اتّجاهُه إلى تقسيمه إلى مجموعات شعريّة متدرّجة في عدد الأبيات وعناصر الموضوعات وما تتطلّبه معانيها الجزئيّة من ترتيب وأولويّات، تدرّجها بحسب أطوار المأساة المرسومة في النّصّ وأصدائها المركوزة في النّفس وإيقاعاتها التي كانت بها تفسّر مقادير النَّفَس، قِصَراً وطولاً، مدًّا وجزْراً.

فإذا توقّفنا عند قصيدته «لِمَ أَشْدُو»[1]، وهي من الخفيف، لاحظنا أنّ طولها –كما في سائر نصوص الشّاعر– خَفَّ ثقلُه بأنْ قسَّمَ النّصّ وهو في 46 بيتاً إلى خمسة أقسام متنوّعة القوافي من قسم إلى آخر، لكنّها أقسام مختلفة في الحجم متدرّجة في عدد الأبيات تدرّجاً تصاعديًّا، إذ كان القسم الأوّل بأربعة أبيات والثّاني بستّة والثّالث بثمانية والرّابع بثلاثة عشر والخامس بخمسة عشر، قال في القسم الأوّل:

لِمَ أَشْدُو أَنَا؟! وَهَذِي الأَنَاســــــيُّ حَوَالَيَّ تَسْتَطِيبُ النَّعِيقَــــا
لِمَ أَشْدُو؟! وَالشَّدْوُ يُسْقِطُ فِي القَلْــــبِ دِمَاءً تَشُبُّ فِيهِ الحَرِيقَــــا
لِمَ أَشْدُو؟! وَالشَّدْوُ كَانَ... وَمَــا زَا • لَ دبُوراً يُطِيحُ مِنِّي الوَرِيقَــــا
لِمَ أَشْدُو؟! وَالشَّدْوُ أَصْبَحَ لَغْــواً • .. عِنْدَ قَوْمٍ.. وَعِنْدَ قَوْمٍ نَهِيقَــــا

---

1 IV، 121.

والنّصّ يبحث في مفهوم الشّعر ووظيفة الشّاعر النّبيّ المجهول. وكان موضوع القسم الأوّل منه اليأس من الشّدو / الشّعر للنّاس. وهو قسم إنشائيّ. وكان المطلع في الأبيات الأربعة عبارة «لِمَ أشْدُو؟!» وهي العبارة التي جعلها الشّاعر عنواناً للنّصّ أيضاً.

ومرجع الإنشاء في هذا القسم إلى الإجمال في التّعبير عن الحيرة وطرح السّؤال.

وكان موضوع القسم الثّاني، وهو في ستّة أبيات، الضّجرَ من الشّدو / الشّعر المريض المضطرب الجاري بين النّاس، والتّعلّق بالفكر الحرّ. وفي هذا القسم شيء من الإطناب في الرّدّ ومحاولة الجواب. ولذلك كان هذا القسم أطول من الأوّل فضلاً عن أنّ في القسم الثّاني توسّعاً في حقيقة الشّدو / الشّعر، واختلاف أنواعه. لكنّ القسم الثّاني يختم بعبارة تؤكّد حرّية الشّادي / الشّاعر: «أنا حرّ»، وبهذه العبارة يبدأ القسم الثّالث: «أنا حرّ كلاّ، فما أنا إلاّ... عبدٌ» إذ قوام هذا القسم تحليلُ معنى الحرّية تحليلاً ينتهي إلى القول بعدمها مع شيء من التّنزيه للنّاس عن التّجنّي على الفكر لإثبات أنّ التّقلّب إنّما هو في الحياة لا في طباع النّاس. فإذا بهذا القسم يكوّن حلقة ثالثة مترابطة مع السّابقتين مترتّبة عليهما متضمّنة من التّصحيح لما جاء في الثّانية بما به يتمّ الجواب عن السّؤال الوارد في الأولى، مؤسّسة على التّقرير لحقائق كانت خفيّة ويتطوّر معها الإيقاع بتغيّر القافية وطول النّصّ ومدّ النّفَس.

وفي القسم الرّابع، ويقع في 13 بيتاً، تعود عبارة «لِمَ أشْدُو؟!» كاللاّزمة الملاحقة للشّاعر والسّؤال الملحّ عليه يطرحه ليثبت أنّ حياة الورى ظلامٌ وضياءٌ وأنّ الشّاعر نبيّ مجهول، وليزيد بياناً حقيقة الشّدو المقصود. فإذا بقوله «لِمَ أشْدُو؟!» في هذا القسم ليس كما كان شأنه في القسم الأوّل مجرّد صيحة يأس بل هو يتطوّر فيصبح دعوة إلى التّفكير ومحاولة التّحليل. حتّى إذا كان القسم الخامس، قسم التّتويج، كان مزيد التّوسّع في الموضوع وقد استغرق تحليله فيه 15 بيتاً. لكنّ التّوسّع كان بدخول طرف جديد في الخطاب، تغيّر به وجه السّؤال والجواب، فإذا به قسم يقوم على المفاجأة والتّوسّل والاستنجاد محاولة من الشّاعر للخروج من حيرة السّؤال وبحثاً عن راحة البال فكان هذا القسم -كسائر الأقسام في الواقع- بمثابة النّصّ الجديد المتولّد من النّصّ الأصليّ، تغيّرت فيه زاوية النّظر إلى القضيّة وموضوعها كما تغيّرت قافيته وإيقاعه. وقد انتهى هذا القسم بانكشاف

هويّة المخاطب في البيت الأخير فنفهم أنّه ما كان غيرَ نفسه يخاطِب، وينكشف سرُّ الحيرة ويحصل الجواب الحاسم ويتحقّق الاطمئنان.

إلاّ أنّ البيت الأخير في النّصّ أدّى في الواقع دورين: ختام القسم الخامس، إذ هو يتوّج معناه الخاص ويشترك معه في قافيته، وختام النّصّ كاملاً إذ هو يتوّج موضوعه العامّ ويتضمّن الجواب عن السّؤال المطروح فيه والحلّ للّغز الذي قام عليه والقفل للنّظام الإيقاعيّ الذي خضع له، فكان بيتاً جامعاً مانعاً. وبه وبمثله تتأكّد عناية فقي الخاصّة بإحكام سياج نصّه الشّعريّ.

فأوّل ما يتأكّد لنا في بحثنا خصائص الإيقاع في شعر فقي هو أنّ للإيقاع صلة ببنية النّصّ العامّة وأنّ لفقي أساليب في توقيع النّصّ وطرقاً في تنويع الإيقاع تيسّر التّطويع بين الصّوت والمعنى، والدّالّ والمدلول، كما تحقّق التّحسيس بإحلال النّفْس في النّصّ وإحلال النّصّ في النّفْس: نفْس الشّاعر ونفْس القارئ أيضاً فيحصل التّجاوب وحسنُ القبول وتكتمل العمليّة الشّعريّة.

الإيقاع والبحر / الوزن

لكنّ للإيقاع صلة بالبحر العروضيّ الذي تُبْنَى عليه القصيدة أيضاً، ولعلّ إيقاع الوزن أبرز مظاهر الإيقاع في الشّعر، لكنّه أصعب مدخلاً وأبعد مأخذاً ذلك أنّ إيقاعات الأوزان نوعان: إيقاعات مقيّدة مشروطة كالبحور العروضيّة نفسها، وأخرى مطلقة.

فلكلّ بحر إيقاعات لا تكاد تتغيّر من نصّ إلى آخر منظوم على البحر نفسه، وله من جانب ثان إيقاعاتٌ أخرى إن كان وجودها مبرّراً بوجود البحر المتغيّر فإنّها تتغيّر فتصطبغ بطابع الشّاعر الإيقاعيّ الخاصّ، وهذا هو الذي نصطلح عليه بتوظيف البحر العروضيّ توظيفاً خاصًّا في بنية النّصّ الإيقاعيّة.

وسنقتصر فيما يلي على بحث إيقاعات خاصّة بدت لنا مميّزة لبنية نصّ فقي الإيقاعيّة علماً بأنّ في صلة هذه الإيقاعات ببحر العروض طرافة متأكّدة وفعلاً جماليًّا بيّناً.

نظم محمّد حسن فقي شعرَه على بحور الخليل غير مخالف في مدى الاتّجاه إلى بعضها وحدود اتّجاهه إلى بعضها الآخر النّزعة الغالبة على شعر القدماء في عهوده الزّاهرة ونماذجه الباهرة وعلى عيون الشّعر الحديث، غير أنّ

شعره يتميّز بكثرة ما نَظَمَ منه على البحر الخفيف كثرةً لها صلة متينة ببنية إيقاعيّة مخصوصة تتفاعل مع نزعة أدبيّة معيّنة وتؤدّي غرضاً دلاليًّا مقصوداً.

ذلك أنّ في الخفيف مرونةً ملحوظةً في الشّعر منذ القديم. وقد أشار إليها حازم القرطاجنّي في **منهاج البلغاء**[1] حيث قال: "وَمَنْ تَتَبَّعَ كلامَ الشّعراء في جميع الأعاريض وَجَدَ الكلامَ الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجه الافتتان في بعضها أهمّ من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطّويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل... ويتلو الوافر والكامل عند بعض النّاس الخفيف..." فرتّب الخفيف في المنزلة الخامسة من بحور الشّعر السّتّة عشر. وقد أثبت الدّرس الحديث أنّ استخدام الخفيف كان يكثر في القديم من طور أدبيّ إلى طور آخر، وأنّ اتّجاه الشّعراء إليه يعظم[2]. وقد تأكّدنا من مثل ذلك في الشّعر الحديث[3] بالدّرس والتّحليل والإحصاء والتّرقيم في غير هذا المقام فوجدنا أنّ الخفيف يأتي الثّاني في ترتيب بحور العروض حسب نسبة الاتّجاه إليه في شعر أحمد شوقي، كما بيّنّا أنّ من مظاهر المرونة التي يتميّز بها الخفيف صلاحيّته لتُنَظَّمَ عليه القصيدةُ مهما يكن غرضها أو موضوعها وإمكان إطالة النَّفَس في القصائد التي على الخفيف أكثر ممّا في القصائد التي على غيره من البحور بسبب ما يوفّره الخفيف من وسائل إيقاعيّة تهوّن خَطْبَ الطّول بما فيها من تنويع ومحطّات استراحة وما يلزم بعدها من نشاط، وهي من ثمّ تُجيز الإطالة، ناهيك أنّ أمير الشّعراء نظم على الخفيف أطول قصائده في **الشّوقيّات** على الإطلاق. وممّا يدعم ذلك أنّ الخفيف من البحور المركّبة أي المزدوجة التّفعيلة، والمركّب أكبر حظّاً في الاستخدام من البسيط، وقد بيّنّا أنّ البحر الخفيف من البحور الثّلاثة التي يكون الفارق بين مقاطعها القصيرة والطّويلة أكبر ما يكون، وهذا الفارق يساوي 12 (18 مقطعاً طويلاً – 6 مقاطع قصيرة = 12). وقد ثبت لنا أنّ تواتر البحور متناسب مع الفارق الذي بين عدد مقاطعها والقاعدة التي استخرجناها من

---

1 القرطاجنّي (حازم)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966. ص: 268.

2 انظر كتابنا: **خصائص الأسلوب في الشّوقيّات**، ص ص: 36-37.

3 نظم عليه أبو القاسم الشّابّي (ت 1934) 40 % من شعره، انظر: **المرجع نفسه**.

ذلك أنّ حظّ البحر من التّواتر يكبر بقدر ما يكون الفارق بين مقاطعه القصيرة والطّويلة كبيراً[1].

والخفيف يتميّز كذلك بكونه بحراً "يتوالى فيه ثلاثة أسباب"[2] خفيفة في كلّ شطر هي: (لاَ تُنْ مُسْ) من صورة البحر النّظريّة:

فَاعِـ|ــلاَتُنْ مُسْ | تَفْعِ لُنْ فَاعِلاَتُنْ
| - - - |

وهذه البنية من بُنَى الكلام العاديّ يسهل صوغ الكلام عليها في الشّعر سهولةَ صوغه في غير الشّعر طبعاً.

فالبحر الخفيف مَرِنٌ طَيِّعُ الإيقاع بسبب المقاطع المناسبة التي تكوّن صورته العروضيّة وترتيبها وطبيعةَ المجموعات التي تتكوّن منها تفعيلاته. ولذلك -ربّما- تفرّد البحر الخفيف بتنويع في الضّرب لم يشترك معه فيه بحر آخر وهو تنويع يزيد البحرَ مرونةً فعّالة لأنّها تأتي في مستوى مقطع البيت الحسّاس، فاختصّ الخفيف بما سمّاه العروضيّون بعِلّة التّشعيث.

جاء في اللّسان: ' التّشعيث في عروض الخفيف: ذهاب عين فاعلاتن، فيبقى فالاتن، فينقل في التّقطيع إلى مفعولن" والتّشعيث في اللّغة التّفريق والتّمييز، ولا يكون التّفريق والتّمييز إلاّ تجنّباً للمشابهة والمماثلة إذن تجنّباً للرّتابة وطلباً للتّنويع ومن ذلك تتولّد المرونة وخفّة الإيقاع.

والتّشعيث علّة -دون سائر عِلَل العروض- قد تطرأ في بيت وتغيب في آخر من القصيدة نفسها، فهي العلّة الوحيدة غير اللاّزمة فضلاً عن أنّها لا تطرأ إلاّ على البحر الخفيف ولا تصيب منه إلاّ «فَاعِلاَتُنْ» ولا تغيّرها إلاّ إذا كانت في مقام الضّرب. كلّ ذلك يشهد بمرونة الحدود في الخفيف ولِين القيود ممّا يسهّل على الشّعراء النّظمَ عليه وإطالةَ النّفَس فيه.

وليس من الغريب أنْ تَبِعَ كثرةَ استعمال البحر الخفيف في شعر فقي استعمالُ التّدوير في الأبيات. والتّدوير ظاهرة فنّيّة تتمثّل في بناء الوحدة الكلاميّة

---

1 انظر كتابنا: **خصائص الأسلوب في الشّوقيّات**، ص ص: 36-36.

2 التّبريزيّ (الخطيب) (ت 502 هـ)، **الوافي في العروض والقوافي**، تحقيق: عمر يحيى وفخر الدّين قباوة، دمشق، دار الفكر، 1986، ص: 139.

في الشّعر على الإفراد لا على الازدواج. فالتّدوير اشتراك الشّطرين في بعض موادّ الكلام اشتراكاً يقضي على ثنائيّة الصّدر والعجز ويحوّل الوحدة الكلاميّة من وحدة مزدوجة إلى وحدة مفردة.

وليس التّدوير من الظّواهر المشروطة في نظم الشّعر. لكنّ فقي كثيراً ما كان يعمد إليه، بل قد يعتمده في قصائد لا يكاد يخلو بيت من أثره فيها ولا سيّما في القصائد المبنيّة على البحر الخفيف، وكأنّ ذلك لأنّ المجاورة في الخفيف بين تفعيلة العروض في البيت وأوّل تفعيلة من العَجُز وهي من نوع واحد «فَاعِلاَتُنْ» في الحالتين، تفضي إلى الجمع بين تفعيلتين متماثلتين في التّركيبة المقطعيّة جَمْعاً يمكن معه أكثر ممّا يمكن مع الجمع بين تفعيلتين مختلفتين أنْ يتسلسل الكلام بينما يصعب معه أنْ تمنع الكلمات مهما تكن بناها المقطعيّة من التّقسيم بين آخر الصّدر وأوّل العَجُز، ذلك هو الذي يحقّق الالتحام في مستوى المعاني ومستوى المباني أيضاً، ويقضي على المهلة التي كان ينتظر أن توجد بين مصراعين مستقلّين فيخرج البيت قطعة ملتحمة مفردة لا مزدوجة.

ومن نصوص محمّد حسن فقي التي بُنِيتْ على البحر الخفيف سباعيّات بعنوان «جدار الظّلام»[1] تتكوّن من سبع مجموعات متنوّعة القوافي كلّ مجموعة منها بسبعة أبيات تشترك في قافية خاصّة، وقد غلب التّدوير على الأبيات التّسعة والأربعين (7 × 7) التي تكوّن النّصّ ولم يغب إلاّ من ثمانية أبيات تخلّلت أكثرُها[2] السّباعيّتين الرّابعة والخامسة، وهما سباعيّتان في وسط النّصّ تكتسيان أهمّية خاصّة في السّياق إذ تحدّث فيهما الشّاعر عن مثاليّة العالَم المنشود بعد أن تحدّث عن دَنَس العالَم الموجود في السّباعيّات الأولى والثّانية والثّالثة وقبل أن يعود قَلِقاً محتاراً إلى الحديث عن العالَم الموجود عالَم العُهر الذي يقابل عالَم الطّهر على حدّ تعبيره في البيتين الثّاني والرّابع من السّباعيّة الأولى. فمن الطّبيعيّ أن يخلد الشّاعر في انتقاله إلى وصف العالَم المنشود إلى شيء من التّغنّي والتّمجيد وهو يواصل رسم صورة هذا العالَم المثاليّ. ولذلك غاب التّدوير من السّباعيّتين الرّابعة والخامسة:

---

1 IV، 87.

2 أبيات التّدوير أيضاً من ب 12 وب 39.

1. غاب من ثلاثة أبيات جاءت تقطع تسلسل الصّور في السّباعيّة الرّابعة لتعرب بقسمة الأبيات إلى صدور وأعجاز عن أنّ نفحات الشّعر في هذه الأبيات مقولبة حسب منوالات عروضيّة شبه مستقلّة الذّات.

22 أشْتَهِي عَالَماً يَرَى فِي الدَّنِيَّـــا ــتِ ابْتِئاساً وَفِي المَحَامِدِ نُعْـــمَى
23 يَفْعَلُ الخَيْرَ عَارِفاً أنَّهُ الخَيْـــرُ فَمَا يَبْتَغِي جَزَاءً وَغُنْـــمَا
24 وَيَرَى الشَّرَّ حِينَ يَخْطُرُ يَوْمَـــا | أُفْعُوَاناً بِجَيْشٍ يَقْطُرُ سُـــمَّا
25 فَيُلَقِّيهِ، مَا يدجيه عَزْمَـــا | يَتَلَظَّى، فَإنَّ لِلشَّرِّ عَـــزْمَا
26 هَكَذَا أشْتَهِيهِ لَكِنَّهَـــا الأرْ * ضُ تَرَى فِي تَوَقُّدِ الحَرْبِ سِلْـــمَا
27 لَيْسَ فِيهَا مِنَ المَلاَئِـــكِ إلاَّ | نَفَرٌ سَامَهُ الشَّيَاطِينُ ظُلْـــمَا
28 أنَا فِيهَا مُضَيَّعٌ كُلَّمَا شِئْـــتُ بِنَاءً يَرُدُّهُ الدَّهْرُ هَـــدْمَا

وليس من الغريب أن صحب غيابَ التّدوير في الأبيات الثّلاثة المتخلّلة السّباعيّة التّصريعُ في البيتين 24 و25 حيث التزم الشّاعر رويَّ السّباعيّة «ما» في آخر الصّدرين كما التزمه في أعجاز الأبيات السّبعة التزامَه شبه التّصريع في البيت 27 حيث ختم صدره بألف المدّ كما ختم سائر الأبيات. ويضاف إلى ذلك حسن التّقسيم للمادّة اللّغويّة في الأبيات الثّلاثة حيث فصل بين مقاطع الأشطر السّتّة في الخطّ وإذن في النّطق وبين سائر الكلام. فجاءت ممثّلة لقالب صوتيّ تبرز طرافته بإعادة الكتابة كالتّالي:

.... يَوْمَـــا ن .... سُـــمَّا
.... عَزْمَـــا ن .... عَـــزْمَا

.... إلاَّ ن .... ظُلْـــمَا
.... فَعْلُـــنْ .... فَعْلُـــنْ

أمّا الأبيات المدوّرة في هذه السّباعيّة فكان بعضها يسبق الأبيات التي غاب فيها التّدوير وبعضها يتخلّلها وبعضها يَرد بعدها، ممّا يبيّن أنّ الوصف في النّصّ يتواصل والنّزعة القصصيّة تتأكّد. غير أنّ ذلك يتبعه في هذه السّباعيّة والتي بعدها نَفَسٌ غنائيّ تمجيديّ في طرب خاصّ هو من آثار الإشادة بالعالَم المنشود لا سليل القصّ وسرد الحكاية في النّصّ.

2. وغاب التّدوير من ثلاثة أبيات أخرى جاءت متناوبة مع سائر أبيات السّباعيّة الخامسة. فبنية هذه السّباعيّة الإيقاعيّة قامت على الأساس نفسه الذي

قامت عليه البنية الإيقاعيّة في السّباعيّة الرّابعة إلاّ أنّ توزيع الأبيات غير المدوّرة فيها كان أكثر إحكاماً بفضل المراوحة بينها وبين سائر أبيات السّباعيّة كالتالي:

أَنَا فِيهَا مُضَيَّعٌ حِينَ جَاهَـــرْ	تُ بِرَأْيِي فَقِيلَ رَأْيٌ سَقِيـــمُ	مدوّر
لَيْسَ فِيهِ مِنَ الجَدِيدِ بَصِيـصٌ	بَلْ وَفِيهِ مِنَ الهُرَاءِ قَدِيـــمُ	غير مدوّر
قَالَ هَذَا الذِينَ لَو أبْصَـرُوا النُّو	رَ لَقَالُوا هَذَا الظَّلاَمُ المُقِيـــمُ	م.
وَلَقَالُوا عَلَى الرَّجِيمِ مَـــلاَكٌ	ثُمَّ قَالُوا عَلَى المَلاَكِ رَجِيـــمُ	غ. م.
يَسْتَرِيبُونَ بِالعُقُولِ وَيَا رُبْـــ	ـبَ مُرِيبٍ هُوَ العَلِيمُ الحَكِيــمُ	م.
وَيْحَ قَصْدُ السَّبِيلِ أيّ سَبِيـــلٍ	مَلَكُوهُ هُوَ السَّبِيلُ القَوِيـــمُ	غ. م.
قَدْ تَطَلَّعْتُ لِلسَّمَاءِ فَأَبْصَـــرْ	تُ نُجُوماً لَكِنَّهُنَّ رُجُـــومُ	م

وكان غياب التّدوير هنا أيضاً معزّزاً بأساليب التّقسيم وحسن التّوزيع مع عكس في التّرتيب حيناً وتغيير عناصر الجملة حيناً آخر مع ترجيع صوتيّ وتكرير:

- تغيير التّرتيب: [+ من الجديد بصيص / من الهراء قديم
  ]
  ]
  [+ على الرّجيم ملاك / على الملاك رجيم
- التّرجيع الصّوتيّ: + السّبيل / سبيل / السّبيل
- الموازنة:

+	ليس فيه	من الجديد	بصيص
	بل وفيه	من الهراء	قديم
+	ولقالوا	على الرّجيم	ملاك
	ثمّ قالوا	على الملاك	رجيم

غير أنّ الشّاعر تحوّل في السّباعيّة الخامسة متضنّياً بعدما كان في الرّابعة متغنّياً، وكلّ ذلك يندرج في نطاق نزعة الشّاعر الغنائيّة التّمجيديّة في وصف العالَم المنشود التي غلبت على نفسه فحضرت في نصّه مزروعة في سياق الوصف والسّرد لقصّة مأساة الحياة والأحياء,

والشّاعر ينتقل بعد الحديث عن العالَم المنشود إلى ما كان عليه من حيرة في عالَم العهر فيسيطر التّدوير على النّصّ من جديد ويغيب أثر التّغنّي والتّمجيد.

ولمّا كان بحر هذه السّباعيّات الخفيف طرأت على بعض الأبيات علّة التّشعيث بحيث اتّسع مدار أوزان الكلمات التي تصلح أن تكون مقاطع تختم الأبيات. كما في السّباعيّة السّادسة حيث يتّضح أنّ التّشعيث الذي يبيح الإتيان بـ«فَاعِلاتُنْ» على وزن «مَفْعُولُنْ» في آخر البيت جوّز الإتيان بكلمات على أوزان «أَفْعَال» و«فعلاَل» و«فَعَال» إلى جانب مجيء أخرى على أوزان «فعَال» أو «فُعَال» أو «فِعَال»:

يَا سَمَائِي هَذَا الدُّجَى يَغْمُرُ الأَرْ ۞ ضَ فَأَيْنَ الكَوَاكِبُ الـ(وَضَّاءَهْ؟) مَفْعُولُنْ
اللَّوَاتِي يَرَى بِهَا السَّائِرُ المُـــدْ ۞ لِجُ فِي اللَّيْلِ سِحْـــرهُ وَرَوَاءَهْ
وَيَرَى بَعْدَهَا ذُكَاءَ وَقَـــدْ لاَ ۞ حَتْ فَأَجْلَتْ عَنِ الوُجُودِ مَسَاءَهْ
أَيْنَهَا وَقَدْ أَطْبَقَ الظَّلاَمُ. وَدَرْبِـي | مَا أَرَى مِنْ ظَلاَمِـــهِ (لأْلاَءَهْ) مَفْعُولُنْ
هُوَ دَرْبٌ أَنْكَرْتُ مِنْهُ الدَّيَاجِيــــرَ وَأَنْكَرْتُ أَرْضَهُ وَسَمَـــاءَهْ
خِفْتُ أَهْوَالَهُ وَقَدْ لَفَّنِي الصَّمْـــتُ كَمَا خِفْتُ بَعْدَهَـا (أَصْدَاءَهْ) مَفْعُولُنْ
أَيُّ سَائِرٍ هَذَا الَّذِي أَلِفَ اللَّيْـــلَ عَلَى رَغْمِهِ وَجَــافَى ضِيَاءَهْ

تكشف طرق توظيف محمّد حسن فقي البحر الخفيف في شعره على ما بيّنّاه في التّحليل أنّ الشّاعر استلهم كثيراً من مكوّنات البنية الإيقاعيّة في قصائده من إيقاعات الأوزان العروضيّة ذاتها ولا سيّما بالحيويّة التي أدخلها على ما قنّنه العروضيّون منها. وذلك باتّجاهه فيها إلى سمات دون أخرى أو بتغليبه ظاهرة على حساب أختها أو باستغلاله وجهاً من الاستعمال بَدَلَ وجه كان ينتظر أن يُسْتَغَلّ دونه، ليتمكّن بذلك من إبراز معنى جزئيّ أو مطاوعة موضوع فرعيّ أو أداء غرض عامّ أو مقصد بعيد.

ولا نشكّ في أنّ تحليل خصائص توظيف سائر بحور العروض في شعر فقي يؤكّد أنّ اختيارات الشّاعر الإيقاعيّة في كلّ نصّ كانت مبرّرة لا عفويّة واعتباطيّة.

الإيقاع والتّوشيح / الشّكل

إذا كان التّغيير في النّصّ الشّعريّ شاملاً لا تغييراً محدوداً، غمرت النّصّ الحركيّة وعمّت، فعملت في الوحدة الكلاميّة عملها في بنية النّصّ العامّة، وتعدّدت المحرّكات وتنوّعت مظاهرها، وأصبح النّصّ في وضعيّة خارجة عن قانون النّصوص العاديّة، خاضعة لقانون خاصّ مطابق لوضعيّة النّصوص الخاصّة

المشابهة له في الشّكل، أو لقانون جديد تفرضه طبيعة النّصّ المدروس ذاته، بمقتضى الشّكل الجديد الذي يتجسّد فيه.

إنّ التّغيير الجوهريّ عندما يطرأ على الوحدة الكلاميّة في النّصّ الشّعريّ يجعل منها وحدة ذات قالب صوتيّ مخصوص غير قالب وحدات الكلام المألوفة في الشّعر وذات وزن عروضيّ على غير الوجوه المشروطة في العروض وعلى بنية غير البنية الثّنائيّة المعروفة، كما يجعلها وحدة مبنيّة على قواف متنوّعة غير موحّدة، خاضعة لأنظمة تقفويّة فيما بينها أو واردة على غير نظام تقفويّ ملحوظ مع ما يَتْبَعُ ذلك من بنية خاصّة في النّصّ قائمة على التّقسيم في تساو أو تناسب أو «متحرّرة» من كلّ قيد. إذّاك يخرج النّصّ من باب القصيد ويَتَحَوَّل إلى شكل جديد هو شكل الموشّحة أو شكل الشّعر الحرّ أو شكل تجربة شعريّة أخرى قد يحتار الدّارس في الاصطلاح على تسميتها، لكنّه لا يتردّد في اعتبارها تجربة ذات منطق غير منطق التّجربة العموديّة[1].

والتّغيير الذي يطرأ على النّصوص الشّعريّة فيغيّر شكلها ونوع التّجربة أو جنس الكتابة الذي تخضع له يتبعه تغييرٌ في الوظائف الجماليّة التي تؤدّيها الأساليب التي تتفاعل في هذه النّصوص وتبني صورها فيها. فإنّ أساليب التّوقيع منها بالخصوص تتحوّل فيها من مجرّد أدوات في البناء ووسائل في الأداء إلى مقوّمات فنّيّة لها تأثير في طبيعة التّعبير، وكذلك في وجهة الشّعور والتّفكير. وفي شعر فقي نصوصٌ كثيرة خرجت عن عمود القصيدة في أشكالها وصورها بل في مبانيها ومعانيها، تغيّر فيها الإيقاع فتغيّر وضعها بالتّواشيح العديدة التي لحقتها وأصبحت لازمة فيها أو بما عمد إليه الشّاعر بلزومه ما لا يلزم في بعض إيقاعاتها أو بعدم لزومه ما يلزم ممّا اشترط في القصيدة من تراكيب جزئيّة أو بنى عامّة أو قوالب صوتيّة أو وجهات معنويّة أو مناحي تعبير أو مجالات تخييل وتفكير.

ولئن تقاربت بعض صور التّوشيح في شعر فقي من بعضها الآخر فإنّ لبنية الإيقاع في نصوصه «الموشّحة»[2] نزعات مشتركة يكفينا شاهد واحد نحدّد من خلاله قواعدها. فليكن شاهدنا موشّحة الشّاعر «صحوة ضمير»[3] أصل بحرها

---

1 نظم الشّاعر بعض الأراجيز مثل أرجوزته IV، 656. والرّجز تجربة شعريّة غير تجربة القصيد معروفة منذ القديم.

2 بمعنى التّوشيح العامّ لا بالمعنى الاصطلاحيّ المعروف.

3 IV، 166.

الرّمل، لكنّ الشّاعر لم يعتمده فيها على ما اشتُرط في العروض بل مع تصرُّفٍ في توزيع التّفعيلات وعددها ممّا جعل الوحدة الكلاميّة في هذا النّصّ وحدة متفاوتة الحجم لا على ازدواج وحدتين متساويتين. لكنّ النّظام التّقفويّ في النّصّ كان نظاماً مزدوجاً تدخل فيه:

- قافية ما يشبه الأقفال وكانت قافية عامّة موحّدة رتيبة هي القافية الإطاريّة المشتركة.
- وقوافي ما يشبه الأسماط وكانت متنوّعة من «دور» إلى آخر وهي قوافي الحشو الخاصّة.

أمّا ما كان في مقام الأبيات من الموشّحات المعروفة فمثّلتها أقسام من النّصّ مستقلّة بذاتها مبنى ومعنى وكانت متماثلة في عدد المكوّنات وأحجامها.

وقد جاءت كثير من المكوّنات مستقلّةً بذاتها متميّزة بقواف خاصّة بها مطابقة لتفعيلة البحر المعتمد، ممّا جعل التّفعيلة العروضيّة تطفو على سطح البحر -إن جاز التّعبير وأمكن التّصوير- بحيث تتأكّد نزعة الشّاعر إلى تقسيم كلّ وحدة إلى قوالب صغرى رغبة في التّنويع والتّوشيح وفي تخفيف الوقع وتقريب المأخذ لا عمداً إلى الفرقعة والتّفكيك.

ولا بدّ من أن نلاحظ في هذا الباب أنّ وعي محمّد حسن فقي بقيمة التّفعيلة من التّفعيلات أو المجموعة المقطعيّة من المجموعات عندما تكون في حجم أصغر أو أكبر من حجم التّفعيلة فتطفو على سطح البحر محدثةً إيقاعات قريبة ممّا يحدث في الموشّحات، وإن كان وعياً حادّاً في نصوصه التّوشيحيّة يعكس نزعة إيقاعيّة جوهريّة، فإنّه لا يكاد يأتي عرضيًّا في سائر شعر الشّاعر، فهو وعي ملازم للشّاعر يكوّن عنصراً قارًّا في بنية الإيقاع في نصوصه[1].

وممّا يجدر أن يُلاحَظ أيضاً أنّ الشّاعر كان حريصاً في مثل هذا النّصّ أكثر ممّا أظهره من حرص في سائر شعره على أن يكون البيت الأوّل من «موشّحاته» وما قام من أقسام نصّه مقام الطّالع، وفي البيت الختاميّ أو ما قام مقام الخرجة متميّزاً كلاهما بظواهر إيقاعيّة -كالتّقسيم الذي خضع له البيت في «صحوة ضمير»- أو دلاليّة -كحسن الختام بما يكون من المعاني جامعاً يتوّج الكلام-

---

1 يمكن أن نستشهد على وعي الشّاعر بقيمة التّفعيلة التي تطفو على سطح البحر في النّصوص العاديّة بقصيدة فقي «الكوكب الهادي»، IV، 368.

وبذلك يتأكّد أنّ نصوص الشّاعر التّوشيحيّة من أكثر نصوصه حيويّةً إيقاعٍ ومرونةَ بناءٍ وخفّةَ تقصيدٍ.

وإنّ لنصوص الشّاعر الموشّحات هذه وما قاربها من الأشعار ذات النّزعات التّوشيحيّة المختلفة هي في نظرنا من قبيل ما اصطلحنا عليه بالنّصوص المشكّلة، لأنّ كلّ نصّ منها يتكوّن من «نصوص» في أحجام صغرى تَردُ فيه مركّبةً إلاّ أنّ كلّ نصّ منها قابل ليستقلّ بذاته بمقتضى اكتمال جزئيّ في موضوعه وخضوعه لنظام عروضيّ وتقفويّ مخصوص.

هذه المكوّنات النّصيّة نصوص مصغّرة الحجم لا مصغّرة القيمة يمكن أن تُقْرَأ بطرق مختلفة بفضل تنوّع إمكانات الدّخول إليها، وكلّ طريقة في القراءة ممكنة فيها تفرز معنى خاصًّا. والمعاني المتجمّعة منها تكون في غاية المرونة لأنّها تخرج قابلة للنّموّ والتّطوّر والإضافة والنّقصان بحسب الحدود التي يقف بها القارئ عندها والمدى الذي يسمح له بإلحاق وحدات أخرى بها. ونجمل وجوه القراءات الممكنة في هذه النّصوص في القراءة الخطّيّة الأفقيّة والقراءة العموديّة الرّأسيّة.

والقراءة الخطّيّة الأفقيّة قراءة النّصّ من أوّل قسم فيه إلى آخر قسم حسب التّرتيب الذي عمد إليه الشّاعر في تقسيم نصّه. هذه هي الطّريقة العاديّة في القراءة، وهي تمدّ القارئ بمعنى للنّصّ واسع، هو إن شئنا المعنى الإطاريّ الشّامل لمختلف المعاني الجزئيّة التي تؤدّيها في صلبه أقسامُه الصّغرى.

لكنّنا لاحظنا أنّ أقسام النّصّ في نصوص الشّاعر ذات النّزعة التّوشيحيّة تخضع فيما بينها لعلاقات عضويّة لا لعلاقات اندماجيّة بمقتضى إمكان استقلال كلّ قسم منها بنفسه معنًى ومبنًى وإيقاعاً. لكنّ هذه الأقسام تقبل أن يحذف منها بعضها كما تقبل أن تزاد عليها أقسامٌ مثلُها دون أن يلحق خللٌ بهيكل النّصّ الباقي قابليّتها لأن يغيّر التّرتيب فيها بل يقبل إلى جانب ذلك أن يعكس اتّجاه القراءة فيها تماماً فتقرأ من قسم متأخّرٍ في التّرتيب إلى قسم متقدّم عليه حتّى إنّ بعض نصوص الشّاعر منها كانت قابلةً لتُقْرَأ من آخر قسم إلى أوّل قسم في النّصّ مروراً بالأقسام التي بين الطّرفين بعكس التّرتيب تماماً. لكنّ المعنى الشّامل في هذه الحالة الأخيرة إن لم تتغيّر مادّته فإنّ تغييراً في طبيعة معناه العامّ لا بدّ أن يطرأ عليه.

على أنّ هذه النّصوص تقبل إلى جانب ذلك القراءة الأفقيّة في أغلب أقسامها عادة، وذلك بأن تُقْرَأ في النّصّ كلّ مجموعة من الوحدات المتقاربة على حدة ويضيّق

النّصّ أو يوسّع بحسب نوع الوحدة المعتمدة في كلّ مرّة، فتتعدّد المعاني ويفكّ ارتباطها وتصطبغ بألوان من المقاصد جديدة في إطار وحدات أصغر وأكثر.

وتبيّن ذلك إمكاناتُ القراءة الرّأسيّة في نصّ «صحوة ضمير»[1] ونقتصر على تحليل الظّاهرة في القسمين الأوّلين من النّصّ:

القراءة الأولى للقسمين الأوّلين من النّصّ:

آهِ لَوْ يَقْوَى عَلَى طَرْحِ الهُمُـــــومْ عَنْ فُــؤَادِهْ!
آهِ لَوْ يَقْوَى عَلَى دَرْءِ السُّمُـــــومْ بِضُمَـــادَهْ!
آهِ لَوْ يَقْوَى عَلَى رَدِّ الخُصُـــــومْ بِجِهَـــادِهْ!
آهِ لَوْ يَقْوَى عَلَى صَدِّ القُـــــرُومْ عَنْ مِهَادِهْ!
رُبَّمَا يَقْوَى فَيَلْوِيهِ القَضَـــاءْ

* * *

رُبَّمَا يَقْوَى فَيَلْوِيـــــهِ الضّميـــرْ والمَشَاعِـــرْ
يُؤْثِرُ الشَّوْكَ عَلَى لِينِ الحَرِيـــرْ وَالمَجَامِـــرْ
يَتْرُكُ الظِّلَّ وَأَنْـــدَاءَ النَّمِيـــرْ لِلْهَوَاجِـــرْ
فِي بَوَادِيهِ مِنَ الخَيْـرِ عَبِيـــرْ وَالسَّرَائِـــرْ
فَهْوَ نُبْلٌ وَجَمَالٌ وَنَقَـــاءْ

القراءتان الرّأسيّتان المكنتان في هذين القسمين:

1. باعتماد الوحدة الصّوتيّة الأولى فقط:

آهِ لَوْ يَقْوَى عَلَى طَرْحِ الهُمُـــــومْ
آهِ لَوْ يَقْوَى عَلَى دَرْءِ السُّمُـــــومْ
آهِ لَوْ يَقْوَى عَلَى رَدِّ الخُصُـــــومْ
آهِ لَوْ يَقْوَى عَلَى صَدِّ القُـــرُومْ

* * *

رُبَّمَا يَقْوَى فَيَلْوِيـــــهِ الضّميـــرْ
يُؤْثِرُ الشَّوْكَ عَلَى لِينِ الحَرِيـــرْ
يَتْرُكُ الظِّلَّ وَأَنْـــدَاءَ النَّمِيـــرْ
فِي بَوَادِيهِ مِنَ الخَيْـرِ عَبِيـــرْ

---

1 بصرف النّظر عن عبارة الاستهلال «يا جواه».

2. باعتماد الوحدة الصّوتيّة الثّالثة فقط[1]:

رُبَّمَا يَقْوَى فَيَلْوِيـــــهِ القَضَـــاءْ
فَهْوَ نُبْلٌ وَجَمَـــــالٌ وَبَقَـــاءْ

وحصيلة القراءات المختلفة نصوصٌ عديدةٌ متولّدة جميعها من أصل واحد، تلتقي وتفترق وتُغْنِي المعنى وتفتح آفاق النّصّ وتنبّه إلى زوايا من النّظر إليه خفيّة، وبذلك تدخل عليه الحيويّة.

مثل هذه النّصوص تزدوج فيها القيمة الأدبيّة. فهي ذات قيمة في كلّ قراءة على حدة، ثمّ تضاف إليها قيمة أدبيّة تتولّد من تكامل الوحدات، وتتوفّر في بعضها المفاتيح المساعدة على توضيح الغموض الذي في بعضها الآخر، أو تبرير تميّز بعضها عن بعضها الآخر، كما تتأكّد بها دائريّة النّصّ الشّعريّ بما فيها من قلب الأوّل آخراً والآخر أوّل، ومن تحويل الأصليّ ثانويًّا والثّانويّ أصليًّا، وبما فيها أيضاً من تعديد لأبواب جميعها صالح ليدخل إلى النّصّ منه.

وقد جرّب محمّد حسن فقي «الشّعر الحرّ» وهو –في أبسط مظاهره– لا يعدو أن يكون نوعاً من الكتابة الشّعريّة بالغ التّغيير كثير التّوشيح في انتظام حيناً وغير انتظام حيناً آخر، الكلام فيه حرّ مطلق لكنّ الحرّية فيه والإطلاق نسبيّان لعلّهما لم يتجسّما إلاّ في خروج الكلام في النّصّ غيرَ منتظم الأقسام متقلّب الإيقاع لا يستقرّ فيه الكلام على ثابت، ولذلك لم يطمئنّ إليه الشّاعر كثيراً فلم يكد يجرّبه حتّى هجره إلى تجاربه الشّخصيّة الأثيرة إلى نفسه، هي تجارب التّوشيح الخاصّة به التي حلّلنا بنية الإيقاع فيها.

ولعلّ نصّه الموسوم بـ «فُرُوق»[2] أحسن مثال على صورة الإيقاع التي خرج فيها كلامُه من الشّعر الحرّ: بُنِيَ النّصُّ على تفعيلة البحر الكامل «مُتَفَاعِلُنْ»، وضمّ تسعةً وسبعين سطراً ومن سطوره ما كان بحجم تفعيلة واحدة.

1. يَا لَلتَّبَابْ!

ومنها ما كان بحجم خمس تفعيلات:

14. بَلْ مَيَّزت.. مِنْ غَيْرِ أَبْنَاءِ الحَيَاة.. مِنَ الجِهَاد.. مِنَ النَّبَات..

---

1 أمّا قراءة النّصّ باعتماد الوحدة الصّوتيّة الثّانية فغير جائز لأنّه لا يتكوّن من كلام مفيد ممّا جاء تحتها من عبارات.

2 IV، 690.

وبقيّة السّطور يتراوح مداها بين المقدارين المذكورين.

وقد تنوّعت القوافي تنوّعَ أحجام السّطور فمنها ما بُنِيَ على الازدواج:

__________ أ

__________ أ

ومنها ما بُني على التّثليث:

__________ أ

__________ أ

__________ أ

ومنها ما بُني على التّربيع:

__________ أ

__________ أ

__________ أ

__________ أ

وقد يعود الشّاعر إلى اعتماد البنية من هذه البنى بعد أن يكون قد استخدمها في أوّل النّصّ، وقد لا يعود فينتقل حينئذ إلى غيرها على غير نظام مضبوط.

وقد لاحظنا أنّ السّطور المقدّمة قد تمثّل وحدات معنويّة وصوتيّة فينتهي السّطر بنهاية المعنى وبنهاية التّفعيلة، أو تكون وحدات صوتيّة فقط فتنتهي بنهاية التّفعيلة دون أن يتمّ المعنى، وقد تكون السّطور مبنيّة على «التّدوير» فلا تكوّن وحدة صوتيّة ولا ينتهي المعنى إلاّ بنهاية مجموعة السّطور منها. ومثال ذلك قوله في جملة مفيدة واحدة وزّعها على ستّة سطور بناها على التّدوير إلاّ فيما بين السّطرين السّادس والسّابع:

3. يَا لَلْفَضَائِحِ تَزْكُمُ الآنافَ فِي وَضَحِ النَّهَا | رِ
4. وَفِي دُجَى اللّيْلِ البَهِيـــــــــــــ | ـمِ
5. فَمَا يَقَرُّ لَنَـــــا قَـــــــرَا | رٌ
6. وَلاَ يَقُومُ لَنَا اعْتِبَـــــــــــارْ
7. إلاّ إذَا قَامَ اعْتِبَارٌ لِلصَّغَـــــــــا | رِ
8. وَمَنْ يُقِيمُ لَهُ اعْتِبَـــــــــارْ؟

هذه القصيدة التي "كأنّها نُظِمَت على طريقة الشّعر الحرّ" على حدّ عبارة عبد العزيز الرّبيع في مقدّمته لديوان محمّد حسن فقي «قدر... ورجل»[1] بُنِيتْ على تفعيلة البحر الكامل، لكنّها تحرّرت من قيوده العروضيّة كما تحرّرت في قوافيها على ما ذكرنا، وكذلك تحرّرت من كثير من عبارات الزّيادة التي كان لا بدّ لها منها لو بُنِيَت على صورة عموديّة مشروطة، فكانت فيها مطاوعة أكبر لدقائق المعاني التي حلّلها الشّاعر في إطار الفروق الطّبيعيّة بين الطّبقات وتفاوت النّاس في القوّة والضّعف، والقبح والجمال، والحصافة والغباء.

على أنّ قلّة نَظْم فقي على هذا النّمط دليل على أنّه لم يرتح له بل اختار غيره من الأنماط، ووجد في اختياراته ما يفي بحاجاته الفنّيّة ولم يجد في هذا النّمط الحرّ الفوضويّ ولا وجدنا نحن إمكانات إبداعيّة جديدة مغرية.

ولمّا كانت مظاهر التّوشيح تحدّد في رسم الخطّ بالقوافي المتنوّعة أمكن الحديث عمّا قد يخفى في بعض النّصوص من مظاهر تميّز القافية في شعر فقي.

فمن الظّواهر الإيقاعيّة في ديوان فقي مجيئه بالقافية المردوفة بحرف مدّ ولين (كَسْرة طويلة أو ضمّة طويلة) في القصيدة على غير الوجه الغالب في استعمال الشّعراء مثل هذه القافية. فالشّعراء عادة ينوّعون فيردفون الرّويّ بالكسرة الطّويلة حيناً وبالضّمّة الطّويلة حيناً آخر حسبما يتّفق لا طِبْقَ نظامٍ مخصوص. ولم يشترط العروضيّون ولا نقّاد الشّعر في القديم وجوهاً من الاستخدام خاصّة بهذا الصّوت أو ذاك بل أشاروا إلى جواز ورودهما معاً في القصيدة والجمع بينهما على غير ترتيب خاصّ.

فَلِفقي حسٌّ إيقاعيٌّ مرهف قاده إلى أن يلتزم ما لا يلزم في ردف القافية اختياراً منه لتمام الانسجام بين الأصوات في وقعها، ذلك أنّه أجرَى الكسرة الطّويلة والضّمّة الطّويلة ردفين في قصيدته «من وحي البسفور»[2] متّخذاً من الأولى ردفاً لرويّ القسم الأوّل من النّصّ، وهذا القسم يقع في 40 بيتاً أوّلها قوله:

سِحْرٌ نَبِيدُ وَمَا يَبِيــــدُ! * وَرُؤًى يَتِيهُ بِهَا القَصِيــدُ

---

1 ط 1967، ص: 16.

2 ا، 36.

وقد تحدّث في هذا القسم عن التّغيير الذي مرّت به تركيا منذ عهد مصطفى كمال وأشاد بدفاع تركيا عن الإسلام وتمسّكها به، بينما اتّخذ من الثّانية ردفاً لرويّ القسم الثّاني من النّصّ، ويقع في 22 بيتاً أوّلها قوله:

يَا جيرَةَ البسْفُورِ، يَـــــــا * فَخْرَ الفَيَالِقِ وَالبُنُــــــــودْ

وقوام هذا القسم الثّاني تمجيدُ الأتراك مباهاةً بذودهم عن الإسلام وأملاً في أن تعود إليهم السّيادة المفقودة وتمنّياً عودة المسلمين إلى التّوحّد تحت راية الإسلام كما كانوا. فالنّظام الذي اتّبعه الشّاعر في توزيع الرّدفين المتقاربين مع ما ترتّب عليه من تنويع جزئيّ في عناصر القافية المعتمدة مساير لنظام الدّلالة الذي بَنَى عليه القصيدة إذ انتقل الشّاعر من مستوى الإخبار والاختبار إلى مستوى الإنشاء والاعتبار، ولم يكن ذاك اعتباطاً بل كان -حسبما بدا لنا- مندرجاً في نطاق توجّه إيقاعيّ واع دقيق بدليل أنّ الشّاعر اتّخذ كلمة «لديد» في معنى «لدود» مقطعاً للبيت 39، وورود الكلمة على أيّ من الصّيغتين في اللّغة جائز. فاللّديد في الخصومة هو اللّدود، فلمّ جاء البيت في سياق أبياتٍ مردوفة بالكسرة الطّويلة لم يكن للشّاعر بدّ من أن يختار كلمة «لديد» وإن كانت الكلمة أكثر ما ترد على صيغة «فعول» «لدُود»، لا «فعيل».

الإيقاع والوحدة الكلاميّة / التّركيب

ما من بنية إلاّ وهي حصيلة بُنًى ولذلك يصعب الفصل في الحديث بين البنية الأمّ ومكوّناتها من البُنَى الفرعيّة، لكنّ الفصل يوجبه أحياناً العمل. فلمّا كانت الوحدة الكلاميّة في الشّعر صوتيّة كانت أو معنويّة أو صوتيّة معنويّة في آن واحد تتميّز بخصائص إيقاعيّة يقتضي البحثُ تحليلَها في أبواب خاصّة رغم أنّها لا تؤدّي وظيفتها الكاملة إلاّ في صلب النّصّ، رأينا أن ندرس في هذا المقام أبرز الظّواهر المميّزة للوحدة الكلاميّة في شعر فقي مقتصرين على خصائص ما اصطلحنا عليه في شعره باللاّزمة والخرجة وأساليب التّقسيم والموازنة التي تطرأ عليهما أو على سائر الوحدات الكلاميّة مهما تكن وضعيّتها.

فمن نزعات محمّد حسن فقي الإيقاعيّة في شعره بناؤه النّصّ على ما يمكن تسميته باللاّزمة. واللاّزمة كما استخدمها في شعره عبارة تكوّن عادةً جملةً مفيدةً منحصرة في كلمة واحدة تتصدّر النّصّ، وبصفة خاصّة القسم الأوّل منه، وتتردّد بعد ذلك في صدارة كلّ قسم من سائر أقسامه أو في خاتمته. وقد تخرج في قالب

وحدة كلاميّة مستقلّة بذاتها مبنًى ومعنًى جزئيًّا فتكون علاقاتها علاقةً عضويّةً بالسّياق، أو تَرد جزءاً من الوحدة الكلاميّة مندمجة فيها اندماجاً تامًّا، مع تغييرات طفيفةَ قد تطرأ على هذا البناء الإيقاعيّ من نصّ إلى آخر.

من أمثلة ذلك نصّ «أتمنّاك»[1]، ويتكوّن من رباعيّات على الخفيف متنوّعة القوافي والموضوعات الجزئيّة مختومة بثمانيّة ذات قافية موحّدة مغايرة لقافية الرّباعيّة التي قبلها، وذات استهلال خارج عن مألوف الشّاعر في النّصّ لأنّه مجرّد من اللاّزمة، ذلك أنّ كلّ رباعيّة في النّصّ تصدّرتها اللاّزمة «أتمنّاك»، وهي عبارة مطابقة للعنوان الذي تخيّره الشّاعر.و تشهد على ذلك الرّباعيّة الأولى من النّصّ:

أَتَمَنَّاكَ طَائِراً فَوْقَ غُصْــــن * أَخْضَرَ وَسْطَ جَنَّةٍ غَنَّــــاءِ
وَغَدِيرٍ يَنْسَابُ بِالسَّلْسَلِ العَــذْ * بِ انْسِيَابَ الضِّيَاءِ فِي الظَّلْمَــاءِ
وَأَنَا الطَّائِرُ الحَبِيبُ فَمَا ثَمْــ * ـمَ حَبِيبٌ تَهْفُو إِلَيْهِ سِــوَائِي
نَتَهَادَى بَيْنَ الرَّبِيعِ وَنَــأْوِي * لِهَوَانَا فِي العُشِّ عِنْدَ المَسَــاءِ

تردّدت اللاّزمة، وبحسب سياق كلّ قسم تصدّرته تعدّدت ضروبُ المعنى وتجرّدت موضوعاتُ التّمنّي فإذا باللاّزمة تؤدّي وظيفة استعراض المتمنّيات على وجه التّحويم بحثاً عن أمثالها وتعبيراً عن الحيرة في طبيعة الوجه المنشود منها، حتّى إذا كانت الثّمانيّة الختاميّة، غابت اللاّزمة وخاطب الشّاعر أقرب كائن إلى روحه وأحبّ الكائنات إلى نفسه مكتشفاً أنّ غاية متمنّاه تتجسّم فيه مقرًّا باستواء حقيقة المتمنّى في حقيقة الواقع مطمئنًّا إلى أنّ المنشود يتجسّم في الموجود.

والنّصّ الشّعريّ في تقديرنا بنيته دائريّة، ولعلّ القصائد المبنيّة على اللّوازم أوضح بياناً لطبيعة النّصّ الدّائريّة، واستقلال اللاّزمة بوحدة كلاميّة في النّصّ ممّا يساعد على رسم الدّائرة كما في رباعيّات «اسقنيها»[2] من الرّمل التي قال في أوّلها:

اسْقِنِيهَا
وَاسْقِنِيهاَ حُلْوَةً أو مُــرَّهْ
وَاسْقِنِيهاَ خِفْيَةً أَوْ جَهْــرَهْ
وإذَا لَمْ تَبْــقَ إلاَّ قَطْــرَهْ

---

1 III، 9.
2 III، 376.

فِي قَرَارِ الدَّنِّ يَا هَذَا فَهَـــــاتِ
وَاسْقِنِيهـــــاَ
إنَّ فِي القَطْرَةِ هَذِي أَلْف نُعْمَى
مَا يَرَى لأْلاَءَهَا بُؤْبُـــؤُ أَعْـمَى
وَيَرَاهَا النَّاعِسُ المُثْقَــلُ هَمًّــا
برء رُوح صَحْوُهَا بَعْــدَ سُبَاتِ
فَاسْقِنِيهـــــاَ

لكنّ مقطع النّصّ وآخر كلمة في الرّباعيّة الختاميّة خرج عن النّظام، وعوّضت فيه اللازمة «اسْقِنِيهاَ» بـ «نَجْتَلِيهَا» فكانت عبرة الختام، وقفلة الكلام، فيها عَوْدٌ على بَدء. وكلّ ما جاء بين الأوّل والآخر والمفتاح والقفل والبدء والختام والمطلع والمقطع إنّما هو حشو، يجد كلّ معناه في أنّه يمثّل خطّ الدّائرة المنحني بين طرفيها، وإذا بالنّصّ –رغم طوله– لا يخرج عن دائرة (اسْقِنِيهاَ – نَجْتَلِيهَا)، وهي دائرة ضيّقة المدى لكنّها مكتنزة المعنى.

وحرص فقي على بناء نصّه الشّعريّ على اللاّزمة كحرصه على ختامه بما يشبه الخرجة في الموشّح، وللخرجات في النّصوص الفقيّة ميزات إيقاعيّة لها مساهمة كبيرة في بناء شعريّة النّصّ. وقد بدا لنا أنّ النّصّ الشّعريّ في تجربة فقي بنية تتطوّر وفكرة تنمو ووحدات تتدرّج ودوائر تتّسع تُناسبها إيقاعاتٌ مطاوعةٌ سواء تنوّع في النّصّ بحرٌ وتغيّرت قافيةٌ أو انتظم القصيدةَ وزنٌ موحّد وقافية رتيبة. وفي هذه الحالة الأخيرة يُدخل الشّاعر على نصّه عادةً من ألوان التّوشيح ما ينشّط المعنى ويُحيي الإيقاع وبطابق بين النّصّ وما بالنّفْس.

ومن اختيارات فقي الإيقاعيّة المؤكّدة لذلك حرصُه على ختام النّصّ بقسم يتمثّل في بيت أو مجموعة أبيات شديد الاتّصال بالمجموعة، لكنّه منفصل عنها متميّز متفرّد بحكمة خالدة أو كلمة جامعة أو بعدول عن نسق المعنى المطروق أو عن نظام التّقسيم المتّبع. وكثيراً ما تتميّز خاتمات قصائد فقي «الخرجات» بإيقاعات مناسبة للمعاني في مدّها وجزْرها والمباني في لينها وشدّتها كأنْ تختصّ بموازنة أو تقسيم أو تصريع أو ترصيع أو غير ذلك من أساليب التّوقيع مع اختصاصها بنَفَس أطولَ ممّا يكون عليه نَفَسُ الشّاعر في الأقسام السّابقة للخاتمة، فبنية الخاتمة عنده خماسيّة في الرّباعيّات وسداسيّة في الخماسيّات... فهي أطول من سائر الأقسام في النّصّ عادة مهما يكن نظام التّقسيم فيه، وهي في جميع ذلك

أساسُ النّصّ يُبْنَى النّصّ عليها ولا تُبْنَى عليه.

وقد لاحظنا أنّ الشّاعر محمّد حسن فقي مع حرصه على تقسيم النّصّ أقساماً بتنويع القوافي أو البحور أو النّظامين معاً، أو دون تنويع، فإنّه حريص غايةَ الحرص على إحداث شيء من التّغيير بأساليب متنوّعة تغييراً يُحيي الإيقاع في النّصّ وينشّط الحركة بين معانيه فيكون دليلاً على نموّ الفكرة وعلامة على قمّة إبداعيّة أو كلمة جامعة. يحصل ذلك في آخر النّصّ عادة فيما يكون ملْحَةَ ختام عنده وقفلة أو خرجة بلغة الموشّحات، لكنّ ذلك قد يكون في صلب النّصّ في غير مقام الخاتمة كما حدث ذلك في قصيدته من المتقارب «ولا كشقاء البشر»[1]، وهي تتكوّن من ثماني خماسيّات متنوّعة القوافي على عدد الخماسيّات تتخلّلها سداسيّة وهي شاهدنا على مثل هذا العدول الذي يبرز قيمة النّمط المتّبَع والخروج الذي يؤكد القاعدة ويوظّفها توظيفاً جماليًّا مبنًى ومعنًى، ذلك أنّنا نشهد في هذه السّداسيّة تدخّلاً فريداً للطّرفين اللّذين ناجاهما الشّاعر في النّصّ وخاطبهما وكانا قبل السّداسيّة صامتين[2].

وقد عمد الشّاعر إلى مثل ذلك في قصيدته «مَنْ أَنَا؟»[3] من الخفيف، وتتكوّن من تسع رباعيّات تختمها خماسيّة تُؤَوِّلُ التّخميسَ فيها باتّجاه الشّاعر الأسلوبيّ في ختام القصائد على ما بيّنّاه.

وتتخلّلها خماسيّة أخرى هي شاهدنا على العدول عن النّظام المتخيّر في التّقسيم إلى نظام آخر في صلب النّصّ. وتفسير العدول في هذا المثال عندنا يُطْلَب من زاوية الإيقاع، وهذا نصّ الخماسيّة:

ثُمَّ أَمْسَيْتُ صَخْرَةً فِي جِبَـــال * شَاهِقَاتٍ تَهِيمُ فِيهَا الوُحُـــوشُ
أَتَلَظَّى مِنْ وَقْدَةِ الشَّمْسِ وَالشَّمْـــسُ هُنَا فِي الجِبَالِ هَذِي شُمُـــوسُ
أَتَلَظَّى مِنْ وَقْدَةِ الشَّمْسِ وَالشَّمْـــسُ لَهَا فِي الصُّخُورِ هَذِي نُعُـــوشُ
وَالسَّحَابُ الَّذِي يَسُحُّ وَعَصْـــفُ الرْ * رِيحِ يُضْرِي عَنَاصِرِي وَيَنُـــوشُ
لَيْسَ حَوْلِي بَعْدَ البَشَاشَةِ وَالأُنْـــسِ وَبَعْدَ الهَنَاءِ وَجْهٌ بَشُـــوشُ

---

1 .IV، 153.

2 يمكن أن نعتبر أيضاً أنّ هذه السّداسيّة تمهيد خاصّ للخاتمة، إذ ختم النّص بخماسيّة تجمّل المعنى وتعيّن المقصد وتميّزت بخضوعها لتقسيم عموديّ طريف كالذي حلّلناه في باب التّقسيم.

3 .IV، 90.

بُنِيَتْ هذه الخماسيّة على رويّ الشّين، لكنّ رويّ البيت الثّاني منها كان سيناً. ولئن كان السّين والشّين متقاربين فإنّ الجمع بينهما في الرّويّ لا يتماشى ومبدإ الانسجام الإيقاعيّ التّامّ القائم في تجربة فقي الشّعريّة، فكأنّ تخميس هذه القطعة من النّصّ خروج عن التّربيع لجبر الخروج على تمام الانسجام في القافية. هذا فضلاً عن أنّ البيتين الثّاني والثّالث من الخماسيّة وقد تقارب روياهما خضعا لموازنة تامّة بين الموادّ اللّغويّة المكوّنة لهما:

أَتَلَظَّى مِنْ وَقْدَةِ الشَّمْسِ وَالشَّمْسُ هُنَا فِي الجِبَالِ هَذِي شُمُوسُ
أَتَلَظَّى مِنْ وَقْدَةِ الشَّمْسِ وَالشَّمْسُ لَهَا فِي الصُّخُورِ هَذِي نُعُوشُ

فكان تماثل المنوال فيهما علامة على وجوب معاملتهما معاملةَ البيت الواحد لا البيتين في العدّ وإن كان الأمر على غير هذا الوجه طبعاً في التّقدير.

ومن الظّواهر الإيقاعيّة التي تستوقف دارسَ شعر فقي الموازنةُ والتّقسيمُ، الموازنة بين الشّطرين في البيت، وذلك بالمطابقة بين عبارات الصّدر ونظائرها في العَجُز في الأوزان والصّيغ... أو المماثلة ونسمّيها تقسيماً أفقيًّا، والموازنة بين البيتين فأكثر ونصطلح عليها بالتّقسيم العموديّ، تَظْهَران في قصائد وتغيبان في أخرى. وتتخلّلان القصيدة وتُسْتَخدمان في قسم الختام وأكثر ما تُوظّفان في الاستهلال، وقد تجتمعان في المثال الواحد كما في قوله من الوافر المجزوء[1]:

سَأَلْتُ الرَّوْضَ وَالمَــــدَرَا * سَأَلْتُ الشَّوْكَ وَالزَّهَـرَا
سَأَلْتُ البَحْـرَ وَالنَّهَـــرَا * سَأَلْـتُ الوَرْدَ وَالصَّـدَرَا
سَأَلْتُ الأَمْـنَ وَالخَطَـــرَا * سَأَلْتُ الصَّحْوَ والسَّكَـرَا
سَأَلْتُ الفَجْـرَ وَالسَّحَـــرَا * سَأَلْتُ البَـدْوَ والحَضَرَا
أَيَلْقَى الوَاجِدُ المُكْــــرُو * بُ فِيمَا بَيْنَكُمْ مَثْـــوَى

والشّاعر يعمد إلى مثل هذا البناء حيث يقف للتّعبير عن الحيرة أو للتّساؤل والتّأمّل مفضياً إلى القارئ بقادح الشّعر ودفق الشّعور قبل أن يصرّف القول في الظّروف والملابسات، والأسباب والمسبّبات، ودقائق الفكر ورقائق المعنى إذا كان في مقام الاستهلال، أو لاستقطاب المعاني المطروقة والحقائق الموصوفة وتركيز حصيلتها والاعتبار بما اختبره منها إذا كان في مقام الختام. أمّا إذا تخلّلت

---

1 III، 322، «لِمَن الشّوق والألم؟».

الموازنة والتّقسيم نصّه وتفرّقت بين أبياته فإنّها حينئذ تكون بمثابة وقفات الاستراحة للمراجعة يقطع بها تسلسل الكلام ليستعيد نشاطه قبل أن يعود إلى التّحليل، وجميعها أساليب من شأنها أن تطيل النّصّ، إلاّ أنّها تهوّن خَطْبَ الطّول في الوقت ذاته. والحاصل أنّ دورها عظيم، فهي تُدخِل حيويّة خاصّة على النّصّ بالتّنويع الذي تخضع له وحداته والمرونة التي تحوّل إليها بنية نصّه، كما تدخل حيويّة على الأفكار والمشاعر بتمييزها بين مجملها ومفصّلها، غامضها وبَيِّنها، كما تسهّل النّقلة في النّصّ من خبر إلى خبر بما تقوم عليه أحياناً من إنشاء، فضلاً عن أنّها لا تأتي إلاّ متعلّقة بجوهر القضيّة المطروحة ومركز الثُّقل المخصوص، تعيّن القصد وتضيء مظلمه، وتكشف مستوره، فتدعو إلى التّركيز عليه وحصر النّظر فيه.

وكثيراً ما يظنّ القارئ المتعجّل أنّ الموازنة في القصيدة والتّقسيم أسلوبان مبنيّان على القصيدة، رُكِّبَا عليها تركيباً وأُلْحِقَا بها إلْحاقاً كما لو كانا عارضين يمكن أن تستغني عنهما أو أن تقوم بغيرهما، لكنّ النّظر الدّقيق يكشف بعد التّحقيق أنّ أكثر ما تأتي القصيدة التي استُخدم أحدهما فيها أو الاثنان معاً مبنيّة عليهما بناء الجدران على حجر الأساس لا قوام للنّصّ إلاّ بهما ولا صورة شعريّة تصدر فيه إلاّ عنهما، كما كان شأن التّقسيم العموديّ في قصيدة «لواعج»[1] من المتقارب، وهي طويلة استهلّها بقوله:

دَعُونِي أَنَمْ بَيْنَ شَدْوِ الطُّيُور * وَنَفْحِ الزُّهُور وَرَجْعِ الصَّدَى
دَعُونِي أَنَمْ فِي ضِفَافِ الغَدِير * لَعَلَّ الخَرِيرَ يَبَلُّ الصَّدَى
دَعُونِي أَنَمْ فِي ظِلاَلِ الكُرُوم * لأَرْشَفَ مِنْ قَطَرَاتِ النَّدَى

فبنى المقدّمة على التّقسيم العموديّ ناسجاً الأبيات الثّلاثة الأولى منها على منوال واحد مردِّداً في صدارتها عبارة واحدة، موطِّناً بذلك النّفس على «لواعج» التّمنّي التي تحرق صدره، منبِّهاً بالتّقسيم في بنية الأبيات إلى أنّ تلك هي القضيّة «المحرقة» في النّصّ أيضاً، وقد ظهرت في أوّله وتردّدت في وسطه من حين إلى حين في صيغ أخرى قبل أن تعود في أبيات ستّة في الخاتمة خاضعة لتقسيم جديد يتأكّد معه أنّ هذه اللّواعج –وقد أصاب الشّاعر في تخيّر كلمة «لواعج» عنواناً

---

1 III، 52.

للنصّ– كأعراض الألم تشتدّ وتهدأ، أو كآلام المخاض تقوى وتضعف دلالةً على أزمةِ معاناة وعلامةَ وضع جديد لا يدري كيف ستكون طبيعته.

فليس من الغريب أن نجد قصيدة «لواعج» تبدأ بالتّمنّي المشفوع بالألم والأمل عبّر عنهما بفعل الأمر «دَعُونِي أنَمْ...» مردّداً ثلاثاً، ثمّ بفعل التمنّي ذاته «تَمَنَّيْتُ لَو أنّني...» أربعاً[1]، وتمرّ بالحيرة والتمزّق بين الأمل واليأس وقد صرّح الشّاعر بكلمتي «المنى» و«اليأس» متبرّماً من حالته في قوله[2]:

فَهَلْ تَسْتَجِيبُ المُنَى لِلسّــــــؤول ٭ فَيَسْعَدَ، أَمْ أَنَّهَـا تَنْفُـــــــــــرُ
شَقِينَا بِوَاقِعِنَـــــا المُسْتَبِــــــدِّ ٭ وَكِدْنَا مِنَ اليَأْسِ نَسْتَعْبِـــــــــرُ

وتنتهي القصيدة بعودة التّمنّي في الأبيات التّالية[3] من خاتمة النّصّ الطّويلة:

أَلاَ لَيْتَنِي صَخْــرَةٌ مَا تُحِـــــسُّ ٭ وَلاَ تَسْتَجِيبُ لِرَاعِي النَّـــــقَمْ
أَلاَ لَيْتَنِي نَسْمَـــةٌ فِي الفَضَـــــاءِ ٭ تَرُوحُ وَتَغْـدُو بِوَادِي العَــــدَمْ
أَلاَ لَيْتَنِي مَوْجَـــةٌ فِي البِحَـــــارِ ٭ تُسَيِّرُهَا الرِّيحُ فَـوْقَ الخِضَـــمْ
أَلاَ لَيْتَنِي كَوْكَـبٌ فِي السَّمَـــــاءِ ٭ يَرَاهُ السُّرَى هَادِياً فِي الظُّلَـــمْ
أَلاَ لَيْتَنِي صَنَـــمٌ مَـــــا دَرَى ٭ بِأَنَّ العِبَادَةَ تُشْــقِي الصَّنَـــمْ
أَلاَ لَيْتَنِي البَــدْرُ ذُو الذِّكْرَيَـــــاتِ
أَلاَ لَيْتَنِي الشَّمْسُ ذَاتُ النِّعَـــــــم

وقد اشتركت هذه الأبيات في منوال التّركيب وتماثلت في عبارة الصّدارة «أَلاَ لَيْتَنِي» وإيقاع التّقسيم العموديّ مع تجدّد في لواعج التّمنّي، إلاّ أنّه تَمَنٍّ مُفْضٍ إلى تحقق الأمل، فتبع التّرديدَ والتّعديدَ تمجيدٌ لِلَذّة الظفر ونشوة الانتصار، وشَفَعَ التّضنّي بالتّغنّي، وقد حرص الشّاعر على تجنّب الرّتابة في الإيقاع، فأدخل تحويراً طفيفاً على بنية البيت السّادس الإيقاعيّة بالنّظر إلى ما كان عليه إيقاع الأبيات الخمسة قبله، فعزّز التّقسيم بالموازنة بين صدر البيت السّادس وعَجُزه قبل أن يسوق أبياتاً غير خاضعة للتّقسيم والموازنة لختام المعنى واستخراج العبرة.

---

1 في صدارة الأبيات: 4، 9، 12، 15.
2 ب 18–19.
3 ب 29–34.

الإيقاع والقصّ / التّخييل

ولعلّ أبرز خاصّيّة تميّز شعر فقي هي خاصّيّة تعايش النّزعة الشّعريّة والنّزعة القصصيّة في نصوصه.

ولهذا الازدواج النّصّيّ طرافة تطرح معها مسألة الصّورة الشّعريّة ومشكلة الجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه النّصّ المزدوج وقضيّة خروج النّصوص المزدوجة عن تقاليد نظم الشّعر من ناحية وعن طرق كتابة القصّة من ناحية أخرى، وتأسيسها شكلاً من الكتابة تحكمه ضوابط مختلفة بل متقابلة "لأنّ الشّعر لا يستقيم أوده إلاّ بقياسه على مبدأ توارد الخواطر تَوارداً يخلو من التّنظيم والتّدبير القبْليّ وتوارداً لا يرتهن إلاّ لـ(شيطان الشّعر). أمّا القصّة ففنّ آخر ومنحى مختلف في الخلق الأدبيّ. إنّها تقتضي معرفة مبيّتة بما سيقال وترتيباً مسبّقاً بإحكام، فإذا اختلّت واحدة منها انفرط العِقْدُ وتداعى البناء رأساً على عقب"[1].

ولا نعدم عند مراجعة شعر العرب قديمه وحديثه نصوصاً اتّسعت لهاتين النّزعتين في الأشعار المتفرّقة أو الدّواوين المجموعة، وإنّما العبرة بالدّواوين الكاملة التي تسيطر هذه الظّاهرة عليها ويغلب الازدواج على نصوصها، لأنّها إذّاك تكون علامةَ تغيير لا يمسّ بنية النّصّ الشّعريّ وجنسه الأدبيّ وتكوين الصّورة الشّعريّة فيه فحسب بل يشمل أيضاً مفهوم الشّعر ذاته ووظيفة الشّاعر.

حصل ذلك في القديم مع عمر بن أبي ربيعة شاعر القصّة الغراميّة بلا منازع، وحصل في أشعار كثيرين من روّاد تجارب الشّعر الجديد في العصر الحديث، وذلك حاصل في ديوان محمّد حسن فقي الضّخم لا تكاد تخلو قصيدة فيه من وصف أحوال أو سرد أقوال أو حكاية أفعال على نسق القصّة الدّراميّة المصوِّرة للصّراعات النّفسيّة.

والذي يسترعي الانتباه في ذلك هو أنّ الإيقاع في هذه النّصوص ينتقل من حال إلى حال بمفعول المرونة التي تطرأ على بنيته فتجعله يقوى ويضعف ويحضر

---

1 محمّد بن عيّاد، جدليّة القصّة والشّعر في ديوان عمر بن أبي ربيعة، بحث له مرقون نال به شهادة التّعمّق في البحث من كلّيّة الآداب، منّوبة، جامعة تونس 1، سنة 1995، ص: 12. وقد صدر هذا الكتاب عن كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، ومطبعة التّسفير الفنّيّ بصفاقس، سنة 2003 بالعنوان نفسه.

ويغيب مسايراً في كلّ ذلك حركة النّصّ بل حركة القصّ ومحدثاً حركيّة خاصّة ومُدْخِلاً حيويّة ملائمة لوضع القصيدة الجديد.

وقد رأينا أن ندرس البنية الإيقاعيّة في قصّة من قصص فقي الشّعريّة بعنوان «عاصفة في جمجمة»[1] فتحاً لباب التّعمّق في المسألة ومحاولة منّا لوضع إطار لمزيد دراستها دراسة آنيّة قبل البحث فيها بحثاً تأليفيًّا زمانيًّا.

فهذا النّصّ من السّداسيّات، ويتكوّن من عشرة أقسام متنوّعة القوافي والبحور، كلّ قسم ذو ستّة أبيات يقفلها بيت ختاميّ مفرد من قافية السّداسيّة الأخيرة، فتكون جملة أبيات النّصّ 61.

لهذا النّصّ بنية حكائيّة تأمّليّة ذات نزعة قصصيّة دراميّة في قالب شعريّ متطوّر الإيقاع يقدّم لنا صورة عن حيرة الإنسان الوجوديّة مع الحلّ الذي اختاره الشّاعر للخروج من أزمة الإنسان أزمته لقبول حالته البشريّة مروراً بثلاث مراحل تتوزّع عليها سداسيّات النّصّ العشر:

- **الإنسان والغاب: السّداسيّات من I إلى IV**
  - س I من الرّمل: وصف الغاب وقانونه القاضي بالغلبة للأقوى.
  - س II من الخفيف: اختيار الإنسان العيش في الغاب.
  - س III من الكامل: نفور الأرنب والغزال من الإنسان في الغاب وشعور الإنسان بأنّ الغاب يرفضه.
  - س IV من الوافر: العبرة من هذه التّجربة: ليس للإنسان استراحة بأيّ مكان، لا بـ«الحاضرة» ولا بالغاب.
- **الإنسان والكتاب: السّداسيّات من V إلى VII**
  - س V من الكامل: من معاشرة الحاضرة ومعاشرة الغاب إلى معاشرة الكتاب.
  - س VI من الوافر: الكتاب يخرج الإنسان من الظّلمات إلى النّور.
  - س VII من الكامل المجزوء: الطمأنينة في معاشرة الكتاب.
- **الإنسان وتصفية الحساب مع النّفس من VIII إلى X:**
  - س VIII من الطّويل: جُبِلَ الإنسانُ بأدْوائه.

---

1 IV، ص: 291.

- س IX من الطّويل: في كلّ نفس رُشْدُهَا وغيُّها.
- س X من الوافر المجزوء: مَنْ غَرِمَ غَنِمَ.

ويتوّج الشّاعر نصّه ببيت مفرد جاء على قافية السّداسيّة الأخيرة، لكنّه زائد عن عدد أبياتها فكان بمثابة الخرجة تُجْمِل المعنى وتَجمع عبرة القصّة في حكمة. هي عبرة الإنسان على الدّهر بعد ما أجراه من اختبارات وتجارب: تجربة الغاب فتجربة الكتاب فتجربة الذّات حيث قامت تصفية الحساب: تصفية النّفس الحساب مع النّفس ذاتها.

أمّا تجربة الغاب فهي مغامرة دخلها الشّاعر / الرّاوي / البطل حَذِراً مستسلماً لأنّه أكْرَهَ نفسَه عليها إذ ضجّ من «معاشرة الوحدة» على حدّ تعبيره (ب 25) ولم يجد أمامه سوى الغاب.

وقد سجّلنا في هذا القسم تهدّجاً في الصّوت وفتوراً في اللّهجة وهدوءاً في الاستسلام، وجميعها ظواهر تصوّرها ضرورة التّوقّف بعد كلّ عبارة مطابقة لتفعيلة بحر الرّمل المعتمد «فَاعِلاَتُنْ» التي طفت على سطح البحر أو مطابقة لمجموعة مقطعيّة متوازنة مع غيرها من المجموعات، كما نسجّل غلبة الموازنة بين الشّطرين في البيت وبين البيتين المتتاليين باستثناء البيت الثّاني، وقد أخرج الشّاعر البيت في قالب وحدة مفردة لا وحدة مزدوجة ذات شطرين باعتماد «فَاعِلاَتُنْ» خمس مرّات، وهي صورة تطبيقيّة من بحر الرّمل خاصّة بالشّاعر في هذا المقام، يتأكّد معها أنّ اتّجاه الشّاعر في هذه السّداسيّة إنّما كان لإخراجها في بنية موشّحيّة وحدات الكلام فيها محدودة المدى خفيفة الوقع تصف بالإلماع لا بالإشباع وتصوّر بالانتقاء لا بالاستقصاء:

فِي الظّلاَمِ فِي القِفَارِ الغُبْرِ ما بَيْنَ وُحُوشٍ | وَأَفَاعِ
سِرْتُ عَلَى الدَّرْبِ عَلَى القَفْرِ وَحِيداً مَا أَرَى وَمْضَ شُعَاعِ
مَا أَرَى غَيْرَ سِبَاعٍ | وَنُسُورٍ كَسُطُورٍ | فِي رِقَاعِ
مَا أَرَى غَيْرَ طُيُورٍ | وَظِبَاءٍ نَافِرَاتٍ | بِارْتِيَاعِ
هُوَ كَونٌ | مَائِجٌ بِالبَطْشِ وَالفَتْكِ وَأَلْوَانِ الخِدَاعِ
كَمْ ضِوَارٍ | شَبِعَتْ بِالنَّابِ وَالأَظْفَارِ مِنْ لَحْمِ جِيَاعِ

فالسّداسيّة الأولى بهذا الإيقاع الغنائيّ اللّيّن والجوّ المأسويّ الحزين وبما فيها من تقديم للزّمان: «في الظّلام»، والمكان: «في القفار»، والظّرف العامّ: «ما بين وحوش»... تمهّد لقصّة حيرة الشّاعر المصيريّة.

وفي السّداسيّة الثّانية يعرف البطل شيئاً من استقرار يذوق فيه حلاوة الطّمأنينة إلى حين، إذ يبرّر اختيار الغاب دارَ مقامٍ راضياً بقانونه المعروف، فكان كلام الشّاعر فيها إخباريًّا مباشراً يسرد أحداثاً قام بها وترتّبت على اختياره المذكور فلم يحصل إيقاع أو توقيع خاصّ. وبناؤه هذه السّداسيّة على البحر الخفيف ممّا يدعم ذلك ويقوّيه فلم يُلْحَظْ اتّجاهُ إلى شيء من التّوقيع إلاّ في مستوى البيت العاشر الذي قام على موازنة وحسن تقسيم وطفت تفعيلة الخفيف «فاعِلاَتُنْ» في العروض والضّرب على سطحه:

مَا أُطِيلُ الخُضُوعَ مِنْ | أجْلِ مَجْدِ
أَوْ أُطِيلُ البُكَاءَ مِنْ | هَوْلَ خَطْبِ
فَاعِلاَتُنْ

ولا تفسير في نظرنا لرتابة الإيقاع في السّداسيّة الثّانية إلاّ توفّر ما يناسب الرّتابة في سرد الأحداث من سكون واستقرار وتراخ، فهذه تفسّر هذه.

أمّا السّداسيّة الثّالثة فقد كانت من الكامل، وقامت على حوار بين طرفين يدخلان في القصّة أوّل مرّة أُرَيْنِب وغزال تتأكّد بهما نزعة النّصّ الحكائيّة واتّجاهه الدّراميّ لأنّ أبطال القصّة كائنات من الحيوان مشخّصة تتدخّل بالكلام لكنّه حوار محدود لا يتجاوز تدخّلا واحداً من كلّ طرف حاضر من الاثنين. «قال الأرينب للغزال...»، «قال الغزال له...»، لكنّ وجود هذين الحيوانين في القصّة وجود كنائيّ رمزيّ إذ ليس حوارهما الدّالّ على نفورهما من الإنسان إلاّ تعبيراً عن نفور الغاب منه، وهذا يندرج في نطاق برنامج الشّاعر الذّهنيّ التّأمّليّ في القصّة. ولذلك لم يدخل فيها هذا الحوار الجزئيّ حيويّة خاصّة.

ويعود الشّاعر إلى السّرد في السّداسيّة الرّابعة، وهي من الوافر، لكنّه يعود مضطرباً مجدّد التّأزّم مروّعاً بالرّفض الذي قابله الغاب به متوسّلاً لأداء ما بنفسه من تفجّع بالأساليب الإنشائيّة من استفهام وتعجّب ونداء في كلام إيقاعُه صلب ولهجته حادّة يصوّران حيرةً متجدّدةً وسؤالاً يعود كما كان في الأوّل ملحًّا.

وأمّا تجربة الكتاب فحيث تبلغ حيرة النّفس وعقدة القصّ أوجها في السّداسيّة الخامسة وسط النّصّ وإذّاك تظهر فجأة بوادر الانفراج وبدايات الحلّ بالنّور المقذوف في القلب والفكرة البكر يجود بها الخاطر بعد طول البحث والتّنقيب متجسّمة في «الكتاب»:

وبَحثْتُ حَتَّى صِحْتُ حِينَ رَأَيْتُـــــهُ * فِي جَعْبَتِي مُتَزَمِّلاً بِثِيَـــــــابِي

لكنّ الشّاعر عمد إلى الإضمار قبل الإظهار وعبّر عن إعجابه بما ظفر به وانبهر قبل أن يسمّي الكتاب. فبعد أن قطع مراحل البحث والتّحقيق والظّفر بالمعجزة راقه التّشويق وحلاَ لَهُ التّعليقُ فقدّم الحديث في عَجُز البيت المذكور عن مكان الاكتشاف وظروف المكتشف بعبارات تمثّل كلّ منها وحدة صوتيّة مستقلّة على زنَة «مُتَفَاعِلُنْ» تفعيلة الكامل بحر السّداسيّة:

وبَحثْتُ حَتَّى صِحْتُ حِينَ رَأَيْتُـهُ

فِي جَعْبَتِي

مُتَزَمِّلاً

بِثِيَــابِي

والمهلة اللاّزم احترامها بين هذه الوحدات عند التّلفّظ بها نغمةٌ إيقاعيّة تقوّي التّشويق والشّعور بغرابة المسألة لأنّ المبحوث عنه كان لصيقاً بالباحث كأنّ شدّة القرب كانت أبعدته وقوّة الوجود أعدمته، فلم تكتشفه النّفسُ إلاّ بعد استبطان النّفس، فكانت صيحة الظّفر، وسُمِّي الكتاب:

يَا كَنْزَ آمَالِي لَقِيـــتُ مِنَ الأَسَـــى * مَا لَيْسَ يَسْتَصْفِيهِ غَيْرُ كِتَـــــابِ

والنّداء من الإنشاء، أخرج الكلامَ من رتابة الخبر إلى حيويّة في الإيقاع جزئيّة لكنّها ذات أهمّية، كما أخرج السّردُ البطلَ من وَحْشَة الوحدة في تجربة الغاب إلى أنس الجماعة في تجربة الكتاب، والكتاب فرد في الصّفة وجماعة في المعرفة.

ويدرك البطل في السّداسيّة السّادسة، وهي من الوافر مرتبةَ الاستقرار المؤكّد، وتَقَرُّ عينُه باكتشافه الحلّ المثاليّ فيغيب تاركاً المجال للكتاب يتكلّم مشخّصاً تشخيصَ الحيوان في السّابق مادحاً صفاته في لهجة سرديّة إخباريّة.

لكنّ حيويّة خاصّة تنبعث في النّصّ في مستوى السّداسيّة السّابعة كاشفة عن الارتياح بعد طول العناء ولذّة الظّفر بعد عذاب البحث في قالب نشيد:

وَأَنَلْتُـــهُ حُـــبِّي * فَأَنَالَنِـي الحُسْـــنَى
وَأَنَـارَ لِي قَلْـــبِي * وَأَنَـارَ لِي الذِّهْنَـــا
فَطَفِقْـتُ أَلْثُمُـــــه * وَأَضُمُّــهُ حِذْنَـــا
وَأَقُـولُ مَا أَحْـــلَى * وَأَقُـولُ مَا أَسْـــنَى
لَنْ يَشْتَكِي خَلَـــدِي * مِنْ بَعْـدِهِ الوَهَنَـــا

وَجَـــدَ الكَنَـــارُ لَهُ ⁕ فِي رَوْضِهِ رُكْنَـــا

هو نشيد الكتاب يرتّله الشّاعر متغنّياً بالفوز منتشياً بالنّصر مردّداً دوالَّ ومدلولاتٍ مع تنويعٍ في زوايا النّظر والمتعلّقات، وإنْ هي إلاّ آياتُ حب مُجْمَلاتٌ في وحدات كلاميّة محدودة ببحر الكامل المجزوء لا التّامّ وفي جمل مفيدة مقتصر في أكثرها على عناصر الإسناد الأصليّة لم يدخلها تدويرٌ ولا معاظلة، فجاءت على غرار الكتابة البرقيّة وقد تحوّلت فيها الدّفقةُ الشّعوريّة وَمضةً شعريّةً وزادتها الموازنة خفّةً وحسنُ التّوزيع رشاقةً وإحكامُ النّظام في جملة هذه الإيقاعات انسجاماً لعلّه لا يتجلّى إلاّ بإعادة كتابة السّداسيّة كالتّالي:

وَأَنَلْتُــــهُ حُــــبِّي
فَأَنَالَنِي الحُسْــنَى
وَأَنَــارَ لِي قَلْــــبِي
وَأَنَارَ لِي الذِّهْنَــا
فَطَفِقْتُ أَلْثُمُــــه
وَأَضُمُّــــهُ خِدْنَــــا

***

وَأَقُــولُ مَا أَحْــــلَى
وَأَقُــولُ مَا أَسْــــنَى
لَنْ تَشْتَكِي خَلَدِي
مِنْ بَعْــدِهِ الوَهَنَــا
وَجَـــدَ الكَنَارُ لَهُ
فِي رَوْضِـهِ رُكْنَــــا

ولكنّنا بعد ذلك نسجّل عوداً إلى القصّة لتصفية الحساب فيما بقي من النّصّ، فكان عودٌ إلى الهدوء هدوءِ التّأمّل والاعتبار لا هدوء التّربّص والانتظار، هو الهدوء الذي يتلو العواصف لا الهدوء الذي يسبقها، ولذلك اتّسع مدى الوحدة الكلاميّة في السّداسيّتين الثّامنة والتّاسعة بصفة خاصّة، واعتُمد فيها البحر الطّويل بما فيه من إمكانات مدّ النّفس وإطالة الوحدة الكلاميّة وإغنائها تركيباً ومعنى بما يلزم من الوسائل اللّفظيّة للتّوضيح والتّدقيق والشّمول. وخضعت السّداسيّتان لمنطق واحد في التّصميم العامّ والمقصد إذ حاصل الأولى أنّ الإنسان جُبِلَ بأدْوَائه، وحاصل الثّانية أنّ في كلّ نفس رُشدها وغيّها. ولكنّهما اختلفتا في المنزع فإذا

بُنِيت الأولى على التّقرير المجرّد فإنّ الثّانية غلب على جميع أبياتها النّفس الحكميّ.

وتنتهي تصفية الحساب مع النّفْس بمناجاتها والتّوسّل إليها وإلى القدَر طلباً للهداية والرّشد لفائدة النّفس ذاتها، وذلك في السّداسيّة العاشرة، وهي من مجزوء الوافر. فكان هذا القسم ملحة الختام وعبرة الأيّام تنتهي بها القصّة وأحداثها في نبرة لا تخلو من خفّة إيقاع وطرب الأغاني وحماسة الأناشيد أبرزتهما الموازنة وحسنُ التّقسيم والقافية الدّاخليّة كما في:

لِتَسْلُكَ دَرْبَهَا اللاَّحِبَ لاَ تَخْشَى بِهِ الظُّلَمَا
وَتَبْذر بذْرَهَا الْمُخْصِبَ لاَ تَجْنِي بِهِ النَّدَمَا

فكأنّ الشّاعر / البطل بها يخرج من أزمته الوجوديّة راضياً مرضيًّا، متجدِّدَ الرّوح منتصراً.

لكنّ الشّاعر لِيُحكِمَ تسييجَ النّصّ كعادته في سائر النّصوص يُقفل النّصَّ ببيت مستقلّ يكشف فيه مقصده الأسمى، ومقصدُه ليس القصّة من حيث هي قصّة ولا الشّعر من حيث هو شعر، وإنّما هو الإبداع من حيث هو حمّال رسالة وجوديّة في ذات الوقت الذي يؤدّي فيه رسالته الفنّيّة الفكريّة.

***

إنّ الذي يقرأ شعر محمّد حسن فقي تستوقفه من الوهلة الأولى ظواهر خاصّة تبعث في نفسه الحيرة وتَكبُر هذه الحيرة بالخصوص في نفس مَنْ يروم دراسة بنية الإيقاع فيه لانّ القارئ يجد بين يديه كلامَ الحكماء في خطاب الشّعراء فيتساءل: إلى أيّ مدى لم تُدْخِل الحكمة والثّروة الفكريّة التي حرص الشّاعر أن يضمّنها أشعارَه الضّيم على النّزعة الشّعريّة؟ هل يمكن أن تتعايش بسلام بنيةٌ ذهنيّةٌ وبنيةٌ إيقاعيّةٌ في إطار واحد يبدو أنّه ملتزم برسالة مزدوجة فنّيّة ورسالة فكريّة كلتاهما مقصودةٌ في نصوص فقي الشّعريّة؟

وممّا يزيد الحيرة حِدّةً في نفس الدّارس أنّ شعر فقي يمثّل رصيداً غزيراً متواصلاً منتظماً ولا ريب، فالشّاعر كثير الإنتاج منتظم العطاء نَذَرَ نفسَه للشّعر بلا تراجع ولا انقطاع. يقول مَنْ عرفوه إنّ كلامه يكاد يكون كلّه شعراً.

وقد لاحظنا إلى جانب ذلك أنّ الشّاعر ضَمَّ إلى كثرة الإنتاج وانتظامه طولَ النّفَس في القصيدة، فهو إذا كتب شَعَرَ وإذا قال أطال. وقد واكبتْ طولَ النّصّ عنده النّزعةُ إلى القصّ. وقد بيّنّا أنّ في شعر فقي عموماً نزعة قصصيّة دراميّة تَقْوَى في نصوص وتضعف في أخرى، ولكنّها لا تغيب لأنّها عنصر هامّ مُدْرَج في برنامج فقي الشّعريّ. فعلى أيّ صورة ستكون بنية الإيقاع في كلامٍ ينتظر أن يؤسّس بدءاً وختاماً تأسيساً إيقاعيًّا؟

لا شكّ في أنّ الشّاعر عرف من الحيرة ما عرف القارئ فتصرّف بحِيَل المبدعين في إخراج نصّه مخرجاً متميّزاً تميّزَ الطّرافة لا تميّز الغرابة.

عمد إلى التّنويع : التّنويع في التّجربة الشّعريّة أوّلاً. فنظم شعره على نمط القصيد العاديّ وعلى نمط القصيد المقسّم رباعيّاتٍ وخماسيّاتٍ وسداسيّاتٍ وغير ذلك من الأقسام العديدة الأبيات، وعلى نمط الموشّح في صُور من التّوشيح مختلفة متنوّعة وغير مطابقة لصورة الموشّحات المعروفة. وفي نطاق محدود تعاطى فقي الشّعر الحرّ وجرّب الرّجز... مع حرص منه في كلّ ذلك على الإفادة من النّمط لا إلى مطابقة مثاله أو التّقيّد بأركانه بحيث كان له في نصوصه طابعٌ شخصيّ وإضافةٌ نوعيّةٌ.

وعمد إلى التّنويع أيضاً في بنية الوحدة الكلاميّة وفي بنية النّصّ العامّ فقسّم ووازن ونوّع البحر حيناً والقافية حيناً آخر وجزّأ النّصّ وساوى بين الأجزاء غالباً وأخضعها للتّدرّج أحياناً، وعرف كيف يستغلّ خصائص البحور العروضيّة في تشييد نُظُمِه الإيقاعيّة، كما عرف متى يلزم ما لا يلزم ومتى لا يلزم ما يلزم في استخدام قافية أو وزن بحر.

وممّا ميّز شعر فقي أيضاً أنّ كلّ نصّ فيه مخطّط مسبقاً مقدّر الحجم مصمّم المقدّمة ليكون بها حُسْنُ الاستهلال، مدبّر الخاتمة ليكون بها حُسْنُ الختام وقفل الكلام، مدروس الحشو، واضح منطق الشّعر ومنطق الفكر، منطق الإبداع ومنطق البحث. فهو كلام يجسّد أحسن تجسيم التّفاعل بين ما يريد الشّاعر من الشّعر وما يريد الشّعر منه.

بذلك انتصر فقي على مظاهر الثّقل والرّتابة والسّكون والصّلابة وهي مظاهر تكثر مع كثرة الإنتاج عادة وطول النّصّ ومع غلبة النّزعة الفكريّة والنّزعة القصصيّة الدّراميّة أيضاً.

انتصر بالتّغيير الذي أخضع له قوالب التّعبير والتّفكير وبالتّنويع في بنية الإيقاع بما أحدثه من إيقاعات خاصّة تمكن من تطويع شعره وجعله يستجيب لحاجيّات المتلقّي واستعداداته ومن تطويع مضامين شعره لأشكال تعبيره عنها.

وبسبب طبيعة شعره الخاصّة التي رسمناها في التّحليل في كونه شعرَ قصّة وحكمة كانت النّواة الإيقاعيّة -أو الوحدة الإيقاعيّة- التي انطلق منها فقي في الصّناعة نواة موسّعة لا محدودة إذ قلّما كانت صوتاً أو صفة صوتيّة أو مجموعة صوتيّة متشكّلة في حدود الوحدة الدّلاليّة الدّنيا بمعنى أنّ بنية الإيقاع في شعره لا تستمدّ كيانها من تماثل الأصوات المفردة ولا من تجانسها أو تقاربها ولا من ترديد الكلمة ولا من جناس بين كلمتين إلاّ قليلاً. وإنّما هي تستمدّ كيانها في الغالب من ترديد منوال التّركيب وقالب التّعبير سواء طابق المثال منهما الوحدة الكلاميّة المعتمدة واستوى فيها أو كان أقصر منها أو أطول مع ما كان يعزّز ذلك أحياناً من تقسيم وموازنة، كما تستمدّ كيانها من ترديد نظام البناء الذي تخضع له أقسام النّصّ المتساوية أو المتفاوتة المتدرّجة مع ما يتبعها من توشيح وكذلك الانسجام الذي يحكم علاقة مكوّنات بنية النّصّ العامّة.

إنّ وظيفة الإيقاع في الشّعر تتمثّل في ضمان وصول الرّسالة إلى القارئ، وذلك بمخاطبته في الصّميم والتّأثير فيه وتحسيسه، إذ ليس من المتأكّد أنْ تصل الرّسالة إلى القارئ إذا لم تكن موقّعة ولا أن تحرّك فيه شعوراً أو توقظ حسًّا أو تستهوي نفساً.

ومرجع الإيقاع يختلف من شاعر إلى آخر، ومرجع الإيقاع في شعر فقي إلى مدار صوتيّ هو في الوقت ذاته مجال شعوريّ وفكريّ فيهما للكلام حيويّة تفرضه وتوجّهه إيجاباً. والحيويّة في تقديرنا ضربان:

حيويّة الأفكار الفلسفيّة والتّأمّلات في وضعيّة الأحياء ومعنى الحياة. وهذه حيويّة ظرفيّة نسبيّة وليست من جوهر الشّعر، وحيويّة فنّيّة قارّة لا عرضيّة تُحدثها الإيقاعات في الكلام، وليس الإيقاع في الشّعر سوى الحيويّة الفنّيّة التي يكون عليها.

الفصل السّادس

جلوة الحبّ في «أغنية... لإخفاء الحبيب» للشّاعر منصف المزغنّي(*)

1. أُخْفِيكِ أَيْنَ، وَأَنْتِ فِي وَكُلَّمَــــا * جَرَّبْتُ وَعْياً، جَرَّنِي كَيْ أَحْلُمَــــا
2. بِكِ أَنْتِ يَا حُبِّي الجَلِيِّ فَحَالَمَــا * أَخْرَسْتُ إِسْمَكِ فِي فَمِي.. صَرَخَتْ دِمَا
3. «إِنِّي أُحِبُّ مَسَارَ إِسْمِكِ فِي دَمِــي * وَأَخَافُ صَوْتَكِ فِي فَمِي» فَلَرُبَّمَــا
4. فِي غَفْلَةٍ مِنْ غَفْوَةٍ، صَوْتِي وَصَــوْ * تُكِ فِي المَنَامِ تَنَاوَمَا فَتَحَالَمَــا
5. وَتَنَاغَمَا بِالأُغْنِيَاتِ تَرَنُّمَــا * فَتَزَاحَمَا وَتَرَاحَمَا وَتَلاَحَمَــا
6. فَهُمَا كَمَا (سَكَتَ المُشَبِّهُ قَائِــلاً: * «وَكَمَا هُمَا: لاَ يُشْبِهَان سِوَى هُمَــا»
7. يَا... هَا هُمَا فِي الحُلْمِ حِينَ تَكَلَّمَا * صَوْتَانِ كَانَا[1] هَمْهَمَا، لَكِنَّمَــا
8. فَرَضَ اللِّسَانُ مَعَ اللِّسَانِ عَلَى الشِّفَا * هِ النَّاطِقَاتِ العَاشِقَاتِ تَكَتُّمَــا
9. إِذْ عِنْدَمَا اقْتَرَبَ الرَّقِيبُ بِأُذْنِــهِ * فِي النَّوْمِ، لَمْ يَجِدِ الكَــلاَمَ مُنَظَّمَــا
10. لاَ سِيَّمَا فِي الحُلْمِ كُنَّا نُوَّمَــا * وَكَلاَمُنَا مُتَعَلْثِماً مُتَلَعْثِمَــا
11. وَكَأَنَّمَا الحُلْمَانِ فِي اللَّحْمَيْنِ حَلْــ * ــلاَ مِثْلَمَا حُلُمٌ عَلَى أَرْضٍ سَمَــا

* * *

هل هذه أغنية لإخفاء الحبيب أم هل هي أغنية تكشف أمره وتُجلِي صورة الحبّ المخصوص المجرّب مع هذا الحبيب المتميّز؟

إنّ الشّاعر بكتابته هذه القصيدة في الحبيب يكون قد نصّ حبيبَه بمعنيي كلمة «نصّ»: المعنى المجرّد اللاّحق الفرعيّ وهو معنى صياغة الموضوع كلاماً في قالب نصّ، والمعنى المادّيّ الأصليّ وهو معنى الإظهار. وفي اللّسان: "كلّ ما أظهر فقد نُصَّ... ومنه الماشطة تنُصُّ العروسَ فتُقعِدها على المنصّة... ووُضِعَ على المنصّة أي على غاية الفضيحة والشّهرة والظّهور".

(*) أستاذ، شاعر، مدير بيت الشّعر بتونس، من مواليد 1954 بصفاقس (تونس).

1 في الأصل: كان.

فالمزغنّي في هذه القصيدة نَصَّ الحبيبَ كما تُنَصُّ العروسُ إجلاءً لا إخفاءً، وإذا بالقصيدة تتحوّل في أوّل ميزان نقديّ من قانون أغنية إخفاء إلى قانون أغنية الجلوة. هذا فكّ العقدة الإبداعيّة الأولى.

لكنّ الشّاعر يراوغ ثانية فيزعم أنّ الحبيب فيه حيث قال «أنْت فِيّ» فليس من الغريب بعد ذلك أن يتساءل: كيف يخفيه وهو بنفسه يدلّ عليه؟ إنّ المناجاة عنصر قارّ في برنامج الشّاعر في هذه القصيدة: إلغازه ملحوظ وغموضه مقصود وحاصله الاتّجاه في المعنى إلى الجمع بين المعنيين معاً: السّتر والجلوة، إذ يصلح للنّصّ عنوان «أغنية لإخفاء الحبيب» صلاحيّةَ ضدّه له «أغنية لجلوة الحبيب» بدليل أنّ الشّاعر نبّه إلى المفاجأة في العنوان عندما فصل بين كلمة «أغنية» وعبارة «لإخفاء الحبيب» بالنّقاط التّكميليّة الثّلاث فَصْلَ المعوّض للمعنى المنتظر، بضدّه، لا نسخاً وإضراباً بل تثبيتاً للمعنى اللاّحق الجديد وإيحاءً بالمعنى السّابق الضّديد، وكذلك بدليل أنّ الشّاعر صرّح بتجريبه الوعي في الطّالع حيث قال: «جَرَّبْتُهُ وَعْيا» مشيراً بذلك إلى صبغة الموضوعيّة التي اتّصف بها في صحوة التّفكير حيناً.

وإنّ لاعتبار هذه القصيدة أغنية للإخفاء لا لشيء آخر سواه لَوجهاً من التّأويل بعد ذلك يأتيها من إمكان الفصل فيها بين العاشق والشّاعر وتقدير أنّ العاشق يختلف عن الشّاعر بحيث يمضي العاشق مغنّياً لإخفاء حبيبه المعشوق بينما ينبري الشّاعر إلى إجلاء أمر المعشوقين معاً –وليس هو أحدهما– ناشراً أمرهما بين النّاس.

لكنّ بين الشّاعر والعاشق تواطؤاً وتطابقاً في هذا النّصّ يبيّنهما نظامُ الإظهار والإضمار فيمنعاننا من الفصل بين الشّاعر والعاشق، فالحاصل أنّهما واحد لا اثنان، وإذا النّاطق في القصيدة هو الشّاعر يروي قصّته هو عاشقاً لا قصّة عاشق غيره.

وإذ قد اتّضح أنّ برنامج الشّاعر الجمع بين معنيي الإخفاء والإجلاء وأنّ كليهما مقصود وجب تجديد توزيع المعاني الجزئيّة المقصودة على متعلّقاتها المناسبة: فالجلوة للحبّ (قال: يا حُبِّي الجلِيّ) والسّتر للحبيب (قال: لإخفاء الحبيب) وجاز بمقتضى ذلك اعتبار هذه القصيدة المزدوجة الموضوع في الأصل أغنية واحدة موحّدة تُشيد بالحبّ الجليّ للحبيب الخفيّ.

ولقد تنوّعت كيفيّات إخفاء المعشوق في نفس العاشق وتفاوتت درجاته: من تحقّق ذلك في اليقظة على ما بيّنته الأبياتُ الثّلاثة الأولى من القصيدة وحاصلها

«أنت فيّ وعياً ويقظة» إلى عرضه في المنام «أنت فيّ حلما»، كما يتّضح من الأبيات الثّلاثة التي تليها، حتّى تغلغل الإخفاء في الكيان إذ مجمل الأبيات الخمسة المتبقّية «أنت فيّ ضميراً يتحدّى الفم واللّسان» بحيث كان لقول الشّاعر «أنت فيّ» قانون الجامع من جوامع الكلم المولّد للنّصّ مبنًى ومعنًى، صوراً وخيالاتٍ، كما كان القطب الذي يحتضن وفي الوقت نفسه يختزن الأصوات المختلفة المختلطة الآتية من بعيد ومن قريب على وجه التّناصّ من حيث هو آليّة من آليّات صناعة المعنى في القصيدة والسّموّ بالكلام فيها إلى مستوى الإضافة والإبداع. فقد قلب الشّاعر في القصيدة وضعيّات: أوّلاً فيما هو واقع مألوف في حياتنا اليوميّة. فبقوله «أنت فيّ» عكس الموقف المألوف الذي تدلّ عليه العبارة العامّيّة التي يخاطب بها الحبيب حبيبته في وضعيّات العشق المماثلة قائلاً: «نُمُوتْ فِيكْ» تصويراً لفناء الطّرفين أحدهما في الآخر، وهذا إن لم يكن عكساً للموقف فهو عكس لموضع وقوع الفعل، فالبادرة تبقى دائماً من نصيب العاشق لكنّ الوضعيّة تتغيّر فبَدَلَ أن يسعى هو إلى الفناء في المعشوقة يعمد إلى أن يحلّها بنفسه.

وبقدر ما في النّصّ من حديث عن الباطن الخفيّ، فيه حديث عن الظّاهر الجليّ وفي برنامج الشّاعر الدّلاليّ في هذا النّصّ أنّ كلّ ظاهر متّهَمٌ بدءاً بالاسم والجسم، وممّا كنّى به عن الظّاهر الفم واللّسان وكلاهما في عُرْف العادة رمزُ الشّهوة، فهما يشتهيان. ولكنّ المزغنّي قلب الوضعيّة حيث قال أوّلاً: «أخاف صوتك في فمي» وقال ثانياً: «فرض اللّسان... على الشّفاه النّاطقات...» بحيث أوحى بأن لا رغبة فيما يشتهيان، والعبرة كلّ العبرة بالضّمير الحيّ الذي يختفي وراءهما وهل الإخفاء غير السّتر والكتمان؟ ومن علامات الحبّ كتمان السّرّ على ما سطّر ابن حزم منظّر الحبّ في العربيّة. فهذا صوت وافد آخر يرجعنا بالذّاكرة إلى قانون العشق المسطّر، وقد وفق الشّاعر عندما أحضره في نصّه إلى أن يوسّع مدار الإشكاليّة فيما بين الكتمان والجهر من جدليّة: أفيكون ذلك الإخفاء / الكتمان للحبّ أم للحبيب؟ فأمّا ابن حزم فيجعل الأمر خاصًّا بالحبّ، وأمّا الشّاعر في هذه القصيدة فيطرح المسألة في شأن الحبّ كما يطرحها في شأن الحبيب أيضاً، وذلك على وجه التّناسب العكسيّ كما بيّنّا «فأنتِ فيّ حبيب خفيّ» يقابله حُبّ – بضمّ الحاء– بين الحبيبين مكشوف «حبّي الجليّ».

وممّا يجوز للنّاقد في غير الضّرورة وعلى عكس ما أراد الشّاعر عندما رسم ضمّةً فوق الحاء «حُبّي»، أن يقرأ الكلمة بالكسر «حِبّي»، بحيث يكون ذلك مناسباً لمجاهدة الشّاعر في أن يُخفِي الحبيب الذي هو في واقع الأمر جليّ.

لكنّ المسألة أعمق في الحقيقة من أن تكون مسألةً ذاتيّة اجتماعيّة تُصوِّر علاقةً غراميّة في حدود أخبار العشّاق المعروفة المعيشة -وهنا نرى أنّ للإخفاء في نصّ المزغنّي غيرَ معنى الكتمان بين الألاّف الذي تحدّث عنه ابن حزم. إنّها مسألة عشق وجوديّ كيانيّ، يتماسّ والعشقَ الصّوفيَّ وعشقَ الرّوح، لكنّه عشق من من نوع آخر متميّز عن أيّ ضرب من العشق معروف. فقوله: «أنت فيّ» ترجمة في عبارة مكتنزة لقولة الحلاّج «ما في الجُبّة إلاّ الله»، بذلك صوّر فناء الحبيبين أحدهما في الآخر، وجاز لنا أن نصوغ عنوان النّصّ كالتّالي: «ما في الجبّة إلاّ أنت!». هذه الأصوات الآتية من بعيد تتفاعل مع صوت آخر لا يقلّ أهمّية عن أيّ صوت آخر هو صوت الحماسة والنّضال في معركة جهاد إلاّ أنّه جهاد في العشق ولسانُ حال الشّاعر العاشق يقول: «وأيّ جهاد غيرهنّ أريد!؟»، وما «صرخت دِمَا» (دِماءٌ) في البيت الثّاني إلاّ شحذاً لعزائم «حماة الحِمى» ويمثّلهم في هذا النّصّ العاشق المندوب لنصرة الحقّ وتسهيل مسار اسم الحبيب في الدّم، على غرار مسار اسم الوطن في نشيد الرّافعي المشهور.

هذه القصيدة في تركيب أجزائها وبنيتها العامّة صورة مرسومة من محتواها المفهوم الدّائر حول فكرة وحدة الكيان وصوفيّة العشق رغم تعدّد الأطراف المجتمعة، فهي تتكوّن من أحد عشر بيتاً من الكامل التّامّ مقفّاة مصرّعة الطّالع عروضيّة الصّفات. لكنّ الشّاعر التزم فيها ما لا يلزم فقلب العبارة ليدقّق الإشارة بما أنّه زرع في القصيدة أصواتاً أحدثت إيقاعات مخصوصةً تمثّلت في توسّله بأسلوب التّصريع والتّرصيع بقافية القصيدة العامّة وعمّمها حتّى جاء حشو الأبيات أكبر تقفية من أواخرها إذ ظهرت القافية المعتمدة 18 مرّة في الحشو إضافة إلى الاثنتي عشرة مرّة الواجبة (11 مرّة في آخر كلّ بيت ومرّة لتصريع الطّالع) كما يظهر ذلك من الشّاهد التّالي:

وَتَنَاغَمَا بالأغْنِيَاتِ تَرَنُّمَــــا * فَتَزَاحمَا وَتَرَاحَمَا وَتَلاحَمَــا

فَهُمَــا كَمَا (سَكَتَ المُشَبِّهُ قَائِــلاً) * وَكَمَــا هُمَا: لاَ يُشْبِهَان سِوَى هُمَا»

شمل ذلك الأبيات 1 و2 و5 و7 و10 وقد ولّد معاظلة بين أزواج الأبيات 1 و2 / 3 و4 / 7 و8. فإذا أضفنا إلى ذلك التّرصيع بغير قافية القصيدة الذي استخدم في البيتين:

3 . دمي / فمي

و8. النّاطقات / العاشقات

وضروبَ المجانسة التي احدثتها الأصوات بين الكلمات في الشّواهد التّالية:

4. غفلة / غفوة
5. فتزاحما / وتراحما / وتلاحما
10. متعلثما / متلعثما
11. الحلمان / اللّحمين

تبيّنّا دوّامة مرسومة متّسعة الحلقات سريعة الحركات، مفرغة الحلقات، هي صورة شطحة صوفيّة تؤكّد فناء أحد الطّرفين في الآخر وتوَحُّدَ الاثنين المنفصلين في الأصل، في كيان واحد.

والشّاعر بعكسه التّركيب في قوله:

فهما كما / فكما هما

يؤكّد وحدة الطّرفين والتحام الكيانين. هو الاتّحاد الذي يكون باختلاط الدّماء وتلاحم الأسماء، فكلمة «اسمك» في قوله: «أحبّ مسار اسمك في دمي» في تأويل كلمة «جسمك» وليس شيوع استعمال التّثنية في النّصّ مع كثرة مظاهر الاشتراك في الصّفات والحركات بين الاثنين إلاّ دليلاً على أنّ الاثنين في هذا النّصّ هما في حُكْم الواحد.

***

إنّ عاملي الحركة اثنان في النّصّ هما: «هو» و«هي»، ولكنّ لهما حركة تفاعل شديدة في النّصّ عبّرت عنها الأفعال المسندة إليهما وهي مشتركة بينهما وقمّتها في البيت الخامس حيث عبّر عنها بالأفعال التّالية:

تناغما – ترنّما – تزاحما – تراحما – تلاحما

وفي النّصّ مقابلات رَسَمَتْ للحركة اتّجاهات: من الظّاهر إلى الباطن، ومن المنفصل إلى المتّصل، ومن الثّانويّ إلى الجوهريّ، ومن المادّيّ إلى الرّوحيّ... ومنها مسار اسم الحبيب من الفم إلى الدّم:

– اسمك في فمي ≠ اسمك في دمي
– صوتك في فمي

وقد تولّدت من الطّرفين المتواجهين في مقابلة الخفيّ بالجليّ.

بين الشّاعر والنّاقد عَقْدُ المواضعات. ولهما نفسُ الحقّ في اختيار وجه التّأويل المفضّل في حالة تعدّد الجوازات. ولا تتفاضل ظواهر الاستعمال في الشّعر

بمدى الوجوب فيها والجواز وإنّما بوجه التّوظيف الذي يخضعها لها الشّاعر فيبني بها كلاماً جميلاً.

وفي النّصّ إشكالات:

- النّقط التّكميليّة الثّلاث التي تتخلّل عنوان القصيدة، ولها صلة متينة بمركز الدّلالة كما بيّنّا.

- المدّ أو النّقصان في «صرخت دِمَاءٌ» (ب 2) والوجه أن تقرأ «دْمَاءٌ» وهي في الأصل «دِمَاءٌ» على ما اتّضح من التّحليل، وكذلك في «مِثْلَمَا حُلُمٌ عَلَى أَرْض سَمَا» (ب 11). فهل قوله «سما» بمعنى الفعل «سَمَا يسمو» تعبيراً عن السّموّ والانفصال أم هل هو بمعنى «سَمَاءٌ» للدّلالة على المطابقة والاتّصال بين الأرض والسّماء؟ والمختار هو الوجه الثّاني لأنّه يصبّ في معنى التّوحّد وهو محور الدّلالة في النّصّ.

- الضّمّ أم الفتح في قوله: «يا حُبّي» (ب 2) وكلا الاختيارين مقبول بسبب الفائدة الحاصلة في الحالتين، أمّا ضمّ الشّاعر النّون في «ترنُّما» فاختيار يَضْعف أمام اختيارنا الفتح لتواصل سلسلة الأفعال في البيت ودور تكثيف الفعل في تصوير كثرة الحركة في اتّجاه تفاعل الفاعلين والتحامهما.

- وقد قرأنا كلمة «كان» في (ب 7): «كانا» ليستقيم الوزن وليتمّ شرط المطابقة النّحويّة وإن كان النّصّ مبنيًّا كلّه على اعتبار الاثنين واحداً موحّداً.

هذه الإشكالات في الكتابة والقراءة والتّأويل تلتقي باستعمالات أخرى لها صبغة الاجتهادات في التّعبير، أوّلها قوله: «أنتِ فِيَّ» من جوامع كَلِمه الطّريفة و«جرّبت وعيا» تعبيراً عن لحظة الاستفاقة وعقلانيّة الموقف، وإليها نضمّ قوله: «حِبّي الجليّ» في حالة قراءة الحاء بالكسر وهو جائز يجوّزه سعيُه إلى إخفاء الحبيب. فأمّا قوله «سوى، هما» باختيار الضّمير المنفصل في رسم الكلمتين فكان للإشارة إلى أنّ المقصود هو المتحدَّث عنهما وهو عكس معنى «سواهما» بالضّمير المتّصل إذ «سواهما» كلمة واحدة في معنى غيرهما. لكنّ في قوله: «تحَالَمَا» (ب 4) معنى تظاهر بالحِلْم، ولم يقصده بل قصد معنى التّشارك في الحُلْم، والفعل لا يعنيه، وليس في قوله: «متعلثما» (ب 10) معنى وإنّما فيه لفظ اشتقّه الشّاعر من «متلعثما» مجاور له مجانس إذن واضح المقاربة له في الأصوات وبمقتضى ذلك جوّز

الشّاعر لنفسه أن يوظّفه فيما يقاربه من معنى أيضاً للتّعبير عن تأكيد التّأخّر في الإجابة.

وأمّا قوله (ب 6): «فهما كما (سكت المشبه قائلا:...) فيتوفّر على طرافة في التّركيب والتّعبير والتّمثيل المسرحيّ. فلا نفهم قوله «سكت... قائلاً» إلاّ على تأويل أنّه سكت ففهم من سكوته المعنى المذكور أو تأويل أنّ المشبّه سكت ثمّ استأنف قائلاً...

والمشبّه مَنْ عساه يكون؟ هو كلّ طرف محقّق في القضيّة. هو الشّاعر المتكلّم في النّصّ والقارئ المتواطئ معه والنّاقد المتجرّد... فالمشبّه طرف صنعه الشّاعر في قصّته الغراميّة صنعاً ذكَره في (ب 6) كما ذكَرَ الرّقيب في (ب 9)، والرّقيب من أطراف القصّة الغراميّة التّقليديّين علماً بأنّ الشّاعر صَنَعَ طرفاً آخر ذكَره في (ب 2) هو الدّم صارخاً متلفّظاً بكلام ممّا اضطرّ الشّاعر الرّاوي إلى استعمال الظّفرين للتّنصيص في (ب 3) و(ب 6) والقوسين في مقام الاعتراض والتّدخّل بالتّعليق. هذه الأطراف الثّلاثة الحاضرة في القصّة إلى جانب الطّرفين الرّئيسين المُحِبّ والحبيب تكشف أنّ في النّصّ رغم قِصَره نزعة قصصيّة ذات وجهة دراميّة تفاعلت مع النّزعة الشّعريّة لأنّها عناصر مجرّدة تصوّر مشاعر وأحاسيس وليست أطرافاً حقيقيّة ماديّة تعكس عالَماً واقعاً أو متوقّعاً.

هذه القصيدة أرادها الشّاعر «أغنية... لإخفاء الحبيب» فكانت أغنية إخفاء وجلوة في الوقت ذاته، وقد اكتست في الجملة صبغة النّشيد بمختلف معاني كلمة النّشيد، لكنّه نشيد العشق الوجوديّ، وبذلك قدّمت لنا شهادة تُوَحِّد بين الحبيبين في عالَمنا المادّيّ الذي تحوّل بسحر الكلام إلى عالَم مُثُلٍ إلاّ أنّها مُثُلٌ رهن الأيدي تُعاش ويجرّبها النّاس.

حدّثنا بلغة الظّاهر عن عالَمٍ باطن، وتَجَوَّلَ بين الجليّ والخفيّ، ودَلَّ في نصّه بالمعاني دلالَتَه بالمباني، ودَكَّ الحواجز بين الثّنائيّات ليؤكّد أنّ علامات الوجود المادّيّ المنفصل وهي الاسم والفم واللّسان والشّفاه والصّوت في وضعيّة العشّاق، هي في الوقت نفسه رموزُ الوجد المعنويّ المتّصل في أعمق معاني كلمة الوجْد.

الخاتمة

اشتغلنا في ظروف مختلفة بالكلام عندما يتحوّل نشيد كيان، بمعنى للكيان تجليه أبحاثنا في هذا المجموع. وقد ناقشنا فيها أبرز إشكالات الظّاهرة، وحلّلنا أهمّ تجلّياتها في كتابات أدبيّة متنوّعة. فبيّنّا أنّ مقامات السّرقسطيّ حكمها أساساً أسلوبا السّجع واللّزوم: اطّردا في نصوصها وتنوّعت مظاهرهما فيها، وبذلك صدق عنوانها عليها فكانت مقامات لزوميّة تفاعل السّجع فيها مع بنية النّصّ وبنية الفقرة ومع غرضها العامّ وموضوعاتها الخاصّة ومعانيها الجزئيّة تفاعلاً أبرزه ارتباط لغة الكلام بلغة الأرقام في أنواع المقامات وأحجامها وفي عدد الفقرات وتوزيعها ومقاديرها وإيقاعها.

وكثيراً ما ولّد اللّزوم فيها مع هذ االسّجع الغني جناساً بين مقاطع الفقرات فتحوّل لزوم الأصوات إلى لزوم كلمات تحيل على كلمات، وعلامات ترتبط بعلامات. وقد أحدث ذلك -عندما انضاف إلى المناسبة بين أوزان الكلمات ومنوالات البناء- مطابقة بين التّراكيب، وأخضع المعاني لعلاقات محكمة وتوظيف جديد بحيث انتظمت مترادفةً حيناً، متضادّة حيناً آخر، مقصودة في معانيها السّابقة ومعانيها اللاّحقة جميعاً.

وممّا بيّنّاه في بحثنا جوامع الأسلوب في أدب طه حسين أنّ أسلوب **التّكرار** كان الجامع الكبير، لكنّه اكتسى في نصوص العميد معنى **التّرديد** حيث نحا منحى التّمجيد للصّرع الذي كان الرّجل بصدده، فمعنى التّجديد لوقائعه، فعلمنا أنّ تفضيل اللّبنات المردّدة على الأدوات المفردة في المبنى والمعنى وترتيب علاماتها في تدريج وشدّ النّفس إليها بالتّشويق والتّعليق ممّا يصوّر أزمة في نفس الكاتب ويحدث صدمة في نفس القارئ، إذ كلّما قوي ضغط البوح بنصّه، دار كلامه على نفسه، وإذا قرأته غار في نفسك.

وخلصنا في درسنا البنية الإيقاعيّة في شعر محمّد حسن فقي إلى أنّ ديوان شاعر مكّة يختزن ثروة إيقاعيّة على صلة متينة بالحيويّة المعنويّة التي ميّزت قصائده. وقد بيّنّا في التّحليل أنّ أساليب الإيقاع الفقيّة تألّفت من مصادر عديدة: **أطر الخطاب** ذات المجال الخصيب، **وأوزان العروض** ذات التّوظيف الجديد،

وضروب التّوشيح التي نسج خيوطها، وصور وحدات الكلمات التي تفنّن في إخراجها، إلى جانب الموافقات التي حرص على تحقيقها بين نزعتين تلازمتا في شعره: نزعة غنائيّة أصيلة وأخرى قصصيّة دراميّة وافدة.

وفي تحليلنا قصيدة المزغنّي «أغنية... لإخفاء الحبيب» قدّرنا أنّها قصيدة تشيد على وجه أدقّ بالحبّ الجليّ للحبيب الخفيّ، وكشفنا أنّ بنيتها صورة مرسومة من محتواها المفهوم الدّائر حول فكرة وحدة الكيان وصوفيّة العشق، «التزم» الشّاعر فيها ما لا يلزم، فقلّب العبارة ليدقّق الإشارة، بما أنّه زرع في القصيدة أصواتا أحدثت إيقاعات مخصوصة صار فيها النّصّ دوّامة متسّعة الدّوائر، سريعة الحركات، مفرغة الحلقات.

كلّ ذلك يؤكّد -إن شاء الله- ما ذهبنا إليه في مفهوم الإيقاع من ناحية، وفي قيمه الدّلاليّة من ناحية أخرى بمناسبة مناقشتنا بحث محمود المسعدي في إيقاع السّجع العربيّ من أنّ التّوقيع يتحقّق في الكلام بتفاعل إيقاع الصّوت وانتظام الحركة، ويرقى الكلام إلى مستوى الصّناعة الشّعريّة بفضل التّطويع الذي يحصل عند الملاءمة بين موادّ الكلام الموقّعة وأنساق الحركة وصور المعاني، في نقر يتّسع لمعنى النّقد، وبيان يشفع المعنى بقيمة دلاليّة مضافة. ذلك أنّ الكلام السّامي مبان تتردّد لمعان تتجدّد.

الفهرس

Rythme et accommodation

Quand le langage devient hymne à l'être

في هذا الكتاب رأي في إيقاعات الكلام وتأكيد لقيمها الدّلاليّة نرجو أن يتّضح منهما أنّ التّوقيع يتحقق في الكلام بتفاعل إيقاع الصّوت وانتظام الحركة، ويرقى الكلام إلى مستوى الصّناعة الشّعريّة بفضل التّطويع الذي يحصل عند الملاءمة بين موادّ الكلام الموقّعة وأنساق الحركة وصور المعاني، في نقر يتّسع لمعنى النّقد، وبيان يشفع المعنى بقيمة دلاليّة مضافة. ذلك أنّ الكلام السّامي مبان تتردّد لمعان تتجدّد.

Da ns ce livre nous proposons une interprétation du rythme dans le langage et une affirmation de sa valeur sémantique à travers lesquelles nous cherchons à démontrer que le rythme dans le langage provient en fait de l'interaction entre les sons marqués et le mouvement cadencé des idées. Le langage s'investit alors de la fonction poétique grâce à l'accommodation qui se réalise entre ses éléments rythmés, le mouvement mesuré et les différentes manifestations du sens. La percussion rythmique recouvre ainsi le sens d'opération critique, parallèlement la production du sens engendre une valeur sémantique ajoutée, le haut langage se constituant de redondances qui assurent une nouvelle actualisation du sens.

التوقيع والتطويع







السعر: 5.000 د.ت.